Voltaire
auf der englischen Bühne des 18. Jahrhunderts.

Von

Dr. GEORG BAUMGÄRTNER

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

Buchdruckerei
J. Solandt, Strassburg-Königshofen.
1913.

Voltaire
auf der englischen Bühne des 18. Jahrhunderts.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen Philosophischen Fakultät

der

Kaiser-Wilhelms-Universität zu Strassburg

vorgelegt von

GEORG BAUMGÄRTNER

ACAD.
LUGD.BAT.
BIBL.

Buchdruckerei
J. Solandt, Strassburg-Königshofen.
1913.

Von der Fakultät genehmigt am 15. Nov. 1913.

Meinen lieben Eltern!

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41548024_0092

Inhalt:

Seite

Einleitung 9

I. William Duncombe: „Junius Brutus", Tragödie nach Voltaires „Brutus" (1734) 17

II. Die Voltairebearbeitungen Aaron Hills: 27

1.) „Zara", Tragödie nach Voltaires „Zaïre" (1735) 29

2.) „Alzira", „ „ „ „Alzire" (1736) 39

3.) „Merope", „ „ „ „Mérope" (1749) 45

4.) „The Roman Revenge", Tragödie nach Voltaires „La Mort de César" (1753) 57

III. James Miller: „Mahomet", Tragödie nach Voltaires „Mahomet" (1744) 69

IV. Die Voltairebearbeitungen Arthur Murphys: 78

1.) „The Orphan of China", Tragödie nach Voltaires „L'Orphelin de la Chine" (1759) 79

2.) „No one's Enemy but his own", Komödie nach Voltaires „L'Indiscret" (1764) 86

3.) „Alzuma", Tragödie nach Voltaires „Alzire" (1773) . . . 89

V. George Colman: „The English Merchant", Komödie nach Voltaires „L'Écossaise" (1767) 96

VI. Thomas Franklin: „Orestes", Tragödie nach Voltaires „Oreste" (1769) 105

VII. Joseph Cradock: „Zobeide", Tragödie nach Voltaires „Les Scythes" (1771) 109

VIII. Dorothea Celesia: „Almida", Tragödie nach Voltaires „Tancrède" (1771) 115

IX. George Edward Ayscough: „Semiramis", Tragödie nach Voltaires „Sémiramis" (1776) 123

X. Charles Macklin: „The Man of the World", Komödie nach Voltaires „Nanine" (1781) 134

XI. John St. John: „The Island of St. Marguerite", Oper auf Grund von Voltaires Bericht von dem Mann mit der eisernen Maske (1789) 140

XII. Übersetzungen Voltairescher Dramen, die nicht zur Aufführung gelangten. 141

Bibliographie.

I. Texte.

Ayscough, George Edward; Semiramis, a tragedy. London 1776.

Brown, John; Barbarossa, a tragedy in „The New English Theatre", Bd. VIII. London 1776.

Celesia, Dorothea; Almida, a tragedy. London 1771.

Colman, George; Dramatic Works, 4 Bde. London 1777.

Cradock, Joseph; Literary and Miscellaneous Memoirs, 5 Bde. London 1828.

Duncombe, William; Junius Brutus, a tragedy. London 1735.

Franklin, Thomas; Orestes, a tragedy. London 1778.

Hill, Aaron; Dramatic Works. 2 Bde. London 1760.

Home, John; Works, 3 Bde. Edinburgh 1822.

Hoole, John; Cyrus, a tragedy in „The British Theatre" ed. by Bell. Bd. XXIV. London 1795.

Macklin, Charles; The Man of the World, a comedy in „The British Theatre" ed. by Mrs. Inchbald. Bd. XIV. London 1808.

Miller, James; Mahomet, a tragedy in „The British Theatre" ed. by Mrs. Inchbald. Bd. XIII. London 1808.

Murphy, Arthur; Works, 7 Bde. London 1786.

Voltaire; Oeuvres complètes. Nouvelle édition précédée de la vie de Voltaire par Condorcet. 50 Bde. Paris 1883.

II. Sonstige Werke.

Baker-Reed-Jones; Biographia Dramatica. 3 Bde. (citiert B. D.) London 1812.

Boswell, James; The Life of Sam. Johnson. London 1791.

Brougham, Henry; Voltaire et Rousseau. Paris 1845.

Brunetière, Ferdinand; L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature. Paris 1898.

Cibber, Theophilus; Lives of the Poets. 5 Bde. London 1753.

Dibdin, Thomas; Reminiscences of the Theatres Royal Covent-Garden etc. 2 Bde. London 1827.

Garrick-Correspondence. Ed. by Boaden. London 1832.

Genest, John; Some Account of the English Stage from 1660 to 1830 10 Bde. Bath 1832.

Kirkman, J. Th.; Memoirs of the Life of Charles Macklin. London 1799.

Lanson, Gustave; Voltaire. Paris 1906.
Lion, Henri; Les Tragédies et les Théories Dramatiques de Voltaire. Paris 1895.
Lounsbury, Thomas; Shakespeare and Voltaire. London 1902.
Mahrenholtz, Richard; Voltaires Leben und Werke. Oppeln 1885.
Morley, John; Voltaire. London 1886.
Nichols, John; Illustrations of the Literary History of the Eighteenth Century. London 1817—58.
Thorndike, Ashley H.; Tragedy. London 1908.
Victor, Benjamin; The History of the Theatres of London and Dublin. 3 Bde. London 1761—71.
Ward, A. W.; History of English Dramatic Literature. 3. Bde. London 1899.

Einleitung.

Englands Einfluss auf Voltaire ist bekannt. Als junger Mann hat er drei Jahre dort gelebt[1]) und englisches Leben und Wissen an der Quelle studiert. Von den Früchten dieses Studiums zehrte er sein ganzes langes Schriftstellerdasein hindurch. Die englische Philosophie wurde bestimmend für seine Weltanschauung. In England waren ihm die Augen für die sozialen Mißstände des eigenen Landes aufgegangen.[2]) Von England hatte er den Aufklärungsgedanken nach Frankreich gebracht, um ihn unermüdlich bis zu seinem Tode zu predigen.

Auch in seinem Verhältnis zur Bühne hat er von England viel gelernt, trotzdem er, besonders in der zweiten Hälfte seines Lebens, einen masslosen Shakespearehass zur Schau trug. Und wieviel hatte Voltaire als Dramatiker gerade Shakespeare zu verdanken! Wieviel hat er von ihm gelernt, dessen „farces monstrueuses" immer wieder das Ziel seines Spottes wurden! Zwar wollte er selbst nicht anerkennen, dass sein bestes Stück, die „Zaïre" unverkennbare Züge des „Othello" aufwies[3]), dass seine Tragödie: „La Mort de César" ein schwacher Abglanz des grossen Shakespeareschen „Julius Caesar" war[4]), dass ihn „Hamlet" für die Geistererscheinungen in „Ériphyle" und „Sémiramis" inspirierte[5]), dass sein „Mahomet", auf den er sich soviel zu gute tat, an mehr als einer Stelle an „Hamlet" gemahnte[6]), dass das Verhältnis von Tancrède zu Aménaïde in seiner Tragödie „Tancrède" stark dem zwischen Romeo und Julia glich[7]).

---

[1]) 1726—29; vgl. A. Ballantyne: Voltaire's Visit to England, London 1893 p. 29 ff. und Churton Collins: Voltaire, Montesquieu et Rousseau en Angleterre, traduit de l'anglais par P. Deseille. Paris 1911 p. 1—113.

[2]) R. Mahrenholtz: Voltaires Leben und Werke, Teil I, p. 78 ff.

[3]) Thomas R. Lounsbury: Shakespeare and Voltaire, p. 78 ff. Rich. Arndt: Zur Entstehung von Voltaires Zaïre. Marburg 1906; III, Zaire und Othello.

[4]) Lounsbury, p. 97 ff.

[5]) ebenda, p. 124 ff.

[6]) ebenda, p. 121 ff.

[7]) Mahrenholtz, II, p. 115.

Doch nicht Shakespeare allein, sondern neben ihm noch eine ganze Reihe kleinerer englischer Dramatiker haben ihn zu dramatischen Arbeiten angeregt oder ihm auch teilweise den Stoff geliefert. Es handelt sich hierbei vorzugsweise um Komödien, deren Entlehnung Voltaire im Gegensatz zu seinen Shakespearequellen zum Teil unumwunden zugesteht. Wycherleys „Plain Dealer" veranlasste ihn zu seiner Komödie „La Prude"[1]). Vanbrughs Komödie „The Relapse" finden wir in seiner vielleicht besten Komödie „L'Échange" wieder[2]). Seine Tragödie „Brutus" erinnert an den „Brutus" Lees[3]).

Neben diesen unmittelbaren Anregungen finden wir auch solche allgemeinerer Art. So ist z.B. die grössere Freiheit in der Behandlung des Ortes, die sich in seinen späteren Dramen bemerkbar macht, sicherlich der Einwirkung der englischen Dramatik zuzuschreiben[4]).

Wenn schon hieraus der Schluss gezogen werden darf, dass Voltaire mit der englischen Bühne gut vertraut gewesen sein muss, so erhalten wir durch seine theaterkritischen Schriften erst recht diesen Eindruck. Die „Lettres sur les Anglais"[5]), die „Art dramatique,[6])" die Vorrede zu Brutus[7]), seine Bemerkungen über englische Dichter in der „Gazette littéraire"[8]) legen Zeugnis davon ab, wie eingehend sich Voltaire mit der englischen Bühne befasst hat.

Shakespeare,Wycherly,Congreve,Otway,Lee,Vanbrugh, Addison, das sind die Namen, die in diesen Besprechungen immer wiederkehren. Dass wir mit Voltaires Ansichten über diese englischen Dramatiker nicht immer übereinstimmen, versteht sich von selbst. Voltaire war ein Mann des 18. Jahrhunderts, Klassizist. Aus diesem Gesichtskreis

[1]) Voltaire, Oeuvres IV, p. 390.
[2]) Churton Collins: Voltaire en Angeleterre, p. 95.
[3]) Kirkman, Life of Ch. Macklin, Bd. I, p. 184, und Lounsbury, p. 87.
[4]) vgl. Lion, Henri: Les Tragédies et les Théories Dramatiques de Voltaire, p. 86.
[5]) Voltaire, Oeuvres: XXII, p. 154 ff.
[6]) ebenda, XVII, p. 398 ff.
[7]) ebenda, II, p. 313 ff.
[8]) teilweise abgedruckt ebenda, XXV, p. 551 ff.

fällte er sein Urteil, das sich zwischen blinder Verdammung Shakespeares und übertriebener Verhimmelung Addisons abstuft.

Obwohl seine theaterkritischen Schriften in England viel gelesen wurden, so hat sich doch die Bühne in keiner Weise davon beeinflussen lassen. Aber es wäre ein grosser Irrtum, wollte man deswegen annehmen, Voltaires umfangreiche dramatische Tätigkeit wäre von der englischen Bühne ebenso übergangen worden. Im Nachfolgenden soll der Nachweis erbracht werden, dass kein anderer französischer Dramatiker, auch nicht Racine oder Corneille, auf englischen Bühnen so viel gegeben wurde wie gerade Voltaire. Das widerspricht der oft geäusserten Ansicht von dem geringen Anteil der englischen Bühne an dem dramatischen Lebenswerk des populärsten Franzosen im 18. Jahrhundert, dessen Dramen bei den Nationen des Kontinents eine so bereitwillige Aufnahme gefunden hatten[1]).

Bezeichnend für diese Auffassung des Verhältnisses Voltaires zur englischen Bühne ist das Urteil eines jüngeren französischen Voltairekritikers, Lansons. Er schreibt in seinem Buche über Voltaire:

„Si je m'aventure à indiquer ce qui m'apparaît actuellement, je me représente l'influence de Voltaire comme très faible en Angleterre, sauf en ce qui regarde la littérature historique. La pensée philosophique en ce pays a devancé Voltaire, et n'a pas eu grand'chose à prendre chez lui. . . . Enfin les temps où nos formes classiques marquaient de leur empreinte la littérature anglaise, finissaient au moment où Voltaire débutait, et l'Angleterre se rendait á son propre génie[2])".

Der letzte Satz, den Lanson zur Begründung seines Urteils anführt, stimmt zweifellos. Die Herrschaft des französischen Geschmacks (formale Glätte, Beachtung der Einheiten und des Reims) nahm allerdings, nachdem sie in Drydens Dramen hinsichtlich der glatten Form und

---

[1]) vgl. Lanson, Gustave: Voltaire, p. 219.
[2]) Lanson, eb.

des Reims ihre Höhe ereicht hatte, rasch wieder ab. Man schrieb zwar noch einige Zeit lang gereimte Stücke, und einige der ersten Voltairenachahmungen, so der „Brutus“ von 1734, die „Zara“ von 1735 und die „Alzira“ von 1736 zeigen noch Ortseinheit, den Reim aber haben auch sie schon aufgegeben und wie alle folgenden Voltaire-adaptionen auf dem Gebiet der Tragödie durch den blank-verse ersetzt, während für die Komödien, die Voltaire entlehnt sind, eine ungezwungene Prosa verwendet wurde.

Reformen hat Voltaire demnach auf der englischen Bühne keine bewirkt. Dafür aber hat er ihr stofflich um so mehr gegeben.

Der Grund für diese an sich befremdende Tatsache, dass ein keineswegs selbständiger Dramatiker England mit Vorwürfen zu Dramen versorgte, ist in den für fremden Einfluss so ausserordentlich empfänglichen Verhältnissen der damaligen englischen Bühne zu suchen. In der Geschichte des englischen Dramas und besonders der englischen Tragödie ist das 18. Jahrhundert eine der ödesten Epochen[1]). Etwas Neues wurde (mit Ausnahme des bürgerlichen Trauerspieles, das aber als Kunstform nur sehr wenig zu bedeuten hat) auf dem Gebiet des Dramas überhaupt nicht geleistet. Die Tragödie hatte eine bemerkenswerte Glätte und Vollkommenheit der Sprache erreicht, aber innerlich war sie hohl und kalt, kein Funke des Feuers, das Shakespeares Dramen durchglühte, war mehr zu spüren. Die Komödie war nach der beispiellosen Entsittlichung am Ende des 17. Jahrhunderts, am Anfang des 18. in eine Art moralischen Katzenjammers verfallen und hatte allen Saft und alle Kraft eingebüsst. — Grosse Theaterdichter waren nicht da, die dem Bühnenelend hätten aufhelfen können und die kleinen, die sich dazu wohl die Mühe gaben, vermochten es nicht. Dazu kam noch, dass sich das literarische Interesse anderen Kunst-gebieten zuwandte, so vor allem dem mächtig aufblühenden Roman.

[1]) Thorndike, Tragedy, p. 306 ff.

Bei dieser Lage der Dinge nimmt es nicht wunder, dass Voltaire, obwohl selbst gewiss kein Dramatiker ersten Ranges, trotzdem auf der englischen Bühne einen so überraschenden Erfolg erzielte. Überblickt man nämlich den Zeitraum, während dessen Voltairesche Stücke oder Stücke, die auf einem seiner Dramen aufgebaut sind, auf englischen Bühnen gegeben wurden, so finden wir, dass sich sein Einfluss über eine Periode von fast 100 Jahren erstreckte. Mit dem Jahre 1734, dem Erscheinungsjahre von Duncombes „Junius Brutus" (nach Voltaires „Brutus"), beginnt diese Epoche, mit der letzten Aufführung von Macklins Komödie „The Man of the World" (nach Voltaires „Nanine") findet sie während des 3. Dezenniums des 19. Jahrhunderts ihr Ende. Innerhalb dieses Zeitraums reicht jedoch die Zeit des Voltaireschen Einflusses im engeren Sinne, d. h. die Zeit, während welcher Voltaire den Engländern den Stoff zu dramatischen Arbeiten lieferte, nur bis ans Ende der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts. Es ist das der Zeitpunkt, in dem die Engländer anfangen, ihren Blick auf die deutsche Literatur zu werfen. In das Jahr 1776 fällt das Erscheinen der letzten Voltaireadaption, der „Semiramis" des G. E. Ayscough, und im Jahre 1785[1]) hören wir von der ersten Aufführung einer Dramatisierung des Goetheschen W e r t h e r. Vom Beginn der neunziger Jahre erscheint keine neue Bearbeitung eines Voltaireschen Dramas mehr, wohl aber werden einige der vorhandenen mit fast ungemindertem Erfolge noch weitere dreissig Jahre gegeben; erst dann zeigt sich ein fühlbares Nachlassen, bis um 1830 Voltaire wieder ganz von der englischen Bühne verschwindet.

In der Zeit von 1734—76 lassen sich nun ebenfalls zwei charakteristische Epochen unterscheiden. Die Reihe der während dieser Zeit auf die Bühne gebrachten Dramen nach Voltaire ist die folgende:

1734 erschien die Tragödie „Junius Brutus" von William Duncombe nach Voltaires Tragödie „Brutus" (1730);

[1]) vgl. D. N. B. XLVIII, p. 41: Erstaufführung des Werther auf dem Bath-Theatre am 25. November 1785.

1735 die Tragödie „Zara“ von Aaron Hill nach Voltaires Tragödie „Zaïre“ (1732);

1736 die Tragödie „Alzira“ von Aaron Hill nach Voltaires Tragödie „Alzire“ (1736);

1744 die Tragödie „Mahomet“ von James Miller nach Voltaires Tragödie „Mahomet“ (1742);

1749 die Tragödie „Merope“ von Aaron Hill nach Voltaires Tragödie „Mérope“, (1743);

1753 die Tragödie „The Roman Revenge“ von Aaron Hill nach Voltaires Tragödie „La Mort de César“, (gedr. 1736);

1759 die Tragödie „The Orphan of China“ von Arthur Murphy nach Voltaires Tragödie „L'Orphelin de la Chine“, (1755);

1764 die Komödie „No one's Enemy but his own“ von Arthur Murphy nach Voltaires Komödie „L'Indiscret“, (1725);

1764 die Komödie „The True-born Scotchman“ (nach 1781 „The Man of the World“ genannt) von Charles Macklin nach Voltaires Komödie „Nanine“, (1749);

1767 die Komödie „The English Merchant“ von George Colman nach Voltaires Komödie „L'Écossaise“ (1760);

1769 die Tragödie „Orestes“ von Dr. Thomas Franklin nach Voltaires Tragödie „Oreste“, (1750);

1771 die Tragödie „Almida“ von Dorothea Celesia nach Voltaires Tragödie „Tancrède“, (1760);

1771 die Tragödie „Zobeide“ von Joseph Cradock nach Voltaires Tragödie „Les Scythes“, (1766);

1773 die Tragödie „Alzuma“ von Arthur Murphy nach Voltaires Tragödie „Alzire“, (1736);

1776 die Tragödie „Semiramis“ von George E. Ayscough nach Voltaires Tragödie „Sémiramis“, (1748).

Überblickt man diese Reihe von Dramen, so macht sich ein auffälliger Unterschied in dem zeitlichen Verhältnis der einzelnen Stücke zu ihrer französischen Quelle bemerkbar. Die vor 1750 veröffentlichten Adaptionen

erfolgen in sehr kurzen Zwischenräumen nach der Erstaufführung des französischen Originals oder sind mindestens kurz danach verfasst oder konzipiert.

Es wurden verfasst:

Der „Brutus" Duncombes 1732 (siehe D. N. B.), zwei Jahre nach der Erstaufführung des französischen Originals;

die „Zara" Hills 1733, ein Jahr nach der Erstaufführung des französischen Originals;

die „Alzira" Hills 1736, im selben Jahr mit der Erstaufführung des französischen Originals;

die erst 1753 aufgeführte Tragödie „The Roman Revenge" Hills 1737, ein Jahr nach der Veröffentlichung des französischen Originals;

der „Mahomet" Millers 1743, ein Jahr nach der Erstaufführung des französischen Originals;

die „Merope" Hills 1747, vier Jahre nach der Erstaufführung des französischen Originals.

Die nach 1750 herausgekommenen Adaptionen sind alle mehrere Jahre, eine Komödie (No one's Enemy but his own) gar vierzig Jahre nach dem Erscheinen des französischen Originals verfasst und aufgeführt worden. Wie ist dieser Umstand zu erklären?

Die Gründe dafür liegen teils bei Voltaire, teils an den englischen Verhältnissen, vor allem an dem Wiedererstarken der Wirkung Shakespeares. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts stand die Begeisterung für ihn noch in ihren ersten Anfängen. Sie vermochte den französischen Stücken noch wenig Abbruch zu tun. Fühlbar wirkte sie auf den allgemeinen Geschmack erst nach der Mitte des Jahrhunderts. Andererseits hatte auch Voltaires Shakespearehass in jener Zeit sich noch nicht so heftig geäussert, dass er damit bei der breiten Masse Unwillen erregte, obwohl schon Stimmen laut wurden, ja sogar unter seinen eigenen Bearbeitern, die ihrem Missfallen an Voltaires Gebaren Shakspeare gegenüber offen Ausdruck verliehen.[1]) Dazu kam schliesslich als sehr wesent-

[1]) vgl. Hills Vorrede zu Merope vom Jahre 1749, Works II, p. 202—3.

licher Faktor, dass die Stücke Voltaires, die vor 1750 nach England kamen, erheblich besser waren als jene, die nach diesem Zeitpunkt herübergenommen wurden.

Der zweite Abschnitt des Voltaireschen Einflusses in England umfasst die Zeit von der Mitte des Jahrhunderts bis in die achtziger Jahre desselben. Aeusserlich scheint dies die Periode seiner stärksten Einwirkung gewesen zu sein; denn in diese Zeit fällt die grössere Zahl der Adaptionen (neun Dramen), diese Zeit zeigt die grösste Zahl von Aufführungen Voltairescher Dramen und in dieser Zeit, in den Jahren 1761—74, erschien schliesslich die grosse Franklin-Smollett'sche Übersetzung der dramatischen Werke Voltaires. Und dennoch ist das Verhältnis zu Voltaire nicht mehr so eng, wie in der ersten Periode. Man wartet in England nicht mehr auf Neuerscheinungen der französischen Bühne, um sie, wie es vor 1750 der Fall war, möglichst schnell auch auf der englischen in Scene gehen zu lassen. Die englischen Bearbeitungen erscheinen jahrelang nach der Erstaufführung des betreffenden Originals auf der Pariser Bühne. Voltaires moderne Stücke ziehen nicht mehr.

Schuld an dieser Erscheinung ist in erster Linie schliesslich Voltaire selbst; denn alles, was er nach 1750 schrieb, ist seinen früheren Dramen nicht ebenbürtig. Dazu kam, dass die vor allem durch die Kunst des grossen Schauspielers Garrick neu geweckte und mächtig auflebende Shakespeareverehrung den Geschmack der Menge in andere Bahnen lenkte und sie an der glatten Form der Franzosen keinen Gefallen mehr finden liess. Mit der wachsenden Beliebtheit Shakespeares steigerte sich Voltaires Hass gegen ihn. Die Art, wie er von da an gegen ihn zu Felde zog, machte ihm in England viele Feinde.[1]) Wieder waren es auch seine Bearbeiter, die nicht verfehlten, der allgemeinen Stimmung gegen ihn Worte zu geben.[2]) So verwahrt sich z. B. Arthur Murphy

[1]) vgl. Lounsbury, Shakespeare and Voltaire, p. 115.
[2]) vgl. ib., p. 150.

in einem Briefe an Voltaire (Begleitschreiben zu seinem Drama „The Orphan of China") gegen seine Shakespeareverspottung mit einem Hinweis auf Voltaires eigene Shakespearenachahmungen:

„We islanders have remarked of late that M. de Voltaire has a particular satisfaction in descanting on the faults of the most wonderful genius that ever existed since Homer . . ."

Alle diese Umstände wirkten zusammen, um das Verhältnis zu Voltaire viel loser zu gestalten als in der Zeit vor 1750.

I. Junius Brutus.

Tragödie von William Duncombe nach Voltaires „Brutus" (1734).

William Duncombe[1]) kann für sich das Verdienst in Anspruch nehmen, Voltaire auf der englischen Bühne eingeführt zu haben. Geschmälert wird dieses Verdienst allerdings durch die Tatsache, dass das Stück Voltaires, das Duncombe zur Bearbeitung wählte, ursprünglich selbst aus England herübergenommen war, weist doch der am 11. XII. 1730 zum ersten Mal aufgeführte Brutus Voltaires viele dem Brutus Nathaniel Lees[2]) verwandte Züge auf. Ja, Voltaire hatte seine Brutustragödie ursprünglich sogar in englischer Sprache begonnen.[3]) Die Entrüstung über Duncombes Vorgehen, als dieser seine 1732[4]) verfasste Tragödie am 25. November 1734 auf dem Drury-Lane-Theatre aufführen liess, war daher allgemein. Hill sagte darüber: *„I had already conceived indignation against*

[1]) William Duncombe (1690—1769) betrieb die Schriftstellerei nur zum Zeitvertreib und auch ohne Erfolg, vgl. D. N. B., XVI, p. 180.

[2]) Voltaire fügte seiner Vorrede zu Brutus die Bemerkung an: (Oeuvres II, p. 311): „Il y a un Brutus d'un auteur nommé Lee; mais c'est un ouvrage ignoré, qu'on ne représente jamais à Londres". Das war nicht der Fall. Der Brutus Lees erregte sogar wegen seiner antimonarchischen Anspielungen ein gewisses Aufsehen; vgl. über den Brutus Lees B. D. II, p. 399, ausserdem Gen., III, p. 439 ff. Voltaire jedenfalls kannte das Stück sehr gut.

[3]) vgl. Dédication à Bolingbroke, Oeuvres, II, p. 311.

[4]) vgl. die Entstehungsgeschichte des Brutus Duncombes in dem Artikel über ihn in D. N. B., XVI, p. 180.

the poet for having been so servile as to stoop to translate a Frenchman's plagiarism."[1]) Ein anderer Kritiker bemerkte: *„The play received what it justly merited from the public—very indifferent approbation—for it is a mere translation from M. de Voltaire who not only borrowed the fable from the Brutus of Lee, but coldly imitated some of the best scenes of that author."*[2])

Duncombe hat in seinem Drama auch einmal auf Lee zurückgegriffen, indem er (Akt V, Scene 9) zwei Verse aus dessen Brutus zitierte. Im übrigen aber ist der Brutus Duncombes eine Blankversübersetzung des Voltaireschen Dramas und zwar, abgesehen vom V. Akt, wo der Übersetzer zwei eigne Scenen einführte (Szene 7 und 8), eine recht getreue Übersetzung.

Im Personenapparat verändert Duncombe einige Namen: Der Gesandte des Porsenna, bei Voltaire Arons, wird nun Caelius, die Tochter Tarquins, Tullie, wird Lucia, ihre Vertraute Algine, Hortensia genannt. In den neuen Szenen des letzten Aktes lässt Duncombe zwei Senatoren auftreten: Silvius und Rufus, die bei Voltaire nicht vorkommen.

Da an der Handlung mit Ausnahme der Erweiterung im letzten Akt nichts geändert ist, genügt die Angabe des Inhaltes des französichen Stückes, wozu jedoch zu bemerken ist, dass der Duncombeschen Übersetzung die ursprüngliche Fassung des Voltaireschen Brutus zu Grunde lag, der Text der Aufführung vom 11. Dezember 1730, nicht die 1738 umgearbeitete Fassung.[3])

Akt I.

Porsenna, der mit Tarquinius Rom belagert, schickt an den römischen Senat seinen Unterhändler Arons, der den Römern Frieden unter der Bedingung anbieten solle, dass

---

[1]) Aaron Hill in der Zeitschrift „The Prompter" unter dem 18. Februar 1735, zit. nach Lounsbury, Voltaire and Shakespeare, p. 87.

[2]) Kirkman in „The Life of Ch. Macklin", Bd. I, p. 184.

[3]) Die Varianten der 1. Fassung des Voltaireschen Brutus sind dem Text der umgearbeiteten Fassung nachgestellt in Oeuvres II, p. 382 ff.

sie Tarquin wieder als König anerkännten. Sein Anerbieten wird zurückgewiesen und Brutus schwört, jeden den Tod durch das Beil erleiden zu lassen, der sich nach der Königsherrschaft zurücksehne. Die Feindseligkeiten sollen fortgeführt werden. Arons verlangt die Auslieferung Tullies und des Schatzes des Tarquin. Bis dieser weggeschafft sei, soll Arons im Hause des Brutus bleiben. Diese Frist benutzt Arons, gegen den Senat zu konspirieren, um ihn zu stürzen. Mit Hülfe Messalas, der mit Brutus' Sohn Titus befreundet ist, hofft er Titus für die Verschwörung zu gewinnen. Die Verstimmung des Titus, dass man ihm trotz seiner Verdienste das Konsulat vorenthalten, vor allem aber seine Liebe zu Tullie, der Tochter Tarquins, hofft Arons für seine Zwecke zu benutzen.

Duncombe übersetzt möglichst genau; man vergleiche z.B. die Eingangsworte der Tragödie in beiden Versionen:

Brutus:

Destructeurs des tyrans, vous qui n'avez pour rois
Que les dieux de Numa, vos vertus et nos lois,
Enfin notre ennemi commence à nous connaître.
Ce superbe Toscan qui ne parlait qu'en maître,
Porsenna, de Tarquin ce formidable appui,
Ce tyran, protecteur d'un tyran comme lui,
Qui couvre de son camp les rivages du Tibre,
Respecte le sénat et craint un peuple libre.
Aujourd'hui, devant vous abaissant sa hauteur,
Il demande à traiter par un ambassadeur.
Arons, qu'il nous députe, en ce moment s'avance,
Aux sénateurs de Rome il demande audience.
Il attend dans ce temple, et c'est à vous de voir
S'il le faut refuser, s'il le faut recevoir.

Ye brave Assertors of our Country's Freedom,
The Tyrants' Scourge; disdaining all Subjection
But to the Gods, and Numa's sacred Laws;
The great Porsenna, Tarquin's Tuscan Friend,
Who covers with his Host the Banks of Tyber,
And scornful threatned to chastise the Romans,
At length begins to treat us with Respect.
Dreading the Valour of a freeborn People,
He sues to Rome. Caelius, whom he deputes,
Is just arriv'd, and asks immediate Audience.

He waits the Senate's Answer. Fathers, say,
Shall we reject, or hear his Embassy? [1])

Am Ende der 2. Szene wagt Duncombe eine schüchterne Änderung. Bei Voltaire fordert Brutus selbst die Senatoren auf, mit ihm aufs Kapitol zu ziehen, den Sieg seines Sohnes zu feiern.

I, 2.

Et nous, du Capitole allons orner le faîte
Des lauriers dont mon fils vient de ceindre sa tête;
Suspendons ces drapeaux et ces dards tout sanglants
Que ses heureuses mains ont ravis aux Toscans.
Ainsi puisse toujours, plein du même courage,
Mon sang, digne de vous, vous servir d'âge en âge!
Dieux, protégez ainsi contre nos ennemis
Le consulat du père et les armes du fils!

Bei Duncombe fordert hingegen Valerius zum Aufbruch nach dem Kapitol auf:

Proceed we now to crown the Capitol
With Laurel Wreaths, that deck'd the Brows of Titus.
There let us hang the Spoils and bloody Trophies,
His happy Hands have ravish'd from the Tuscans.
(To Brutus) Thus may your late Descendants, with like Ardour
From Age to Age, triumphant fight for Rome!

Nur die 2 letzten Verse sind wieder Brutus in den Mund gelegt:

Ye righteous Pow'rs! continue still to bless
The glorious Cause of Freedom with Success!

Eine zweite Abweichung findet sich am Ende der vierten und letzten Szene: Bei Voltaire schliesst sie mit Arons' Worten über Tullie:

Je lirai dans son âme, et peut-être ses mains
Vont former l'heureux piège où j'attends les Romains,

während Duncombe noch ein Gleichnis in gereimten Versen angefügt hat:

Caelius:

I'll pry into her Soul; and, thence perhaps,
May weave a Snare to take the haughty Romans.

[1]) Citiert nach dem mir in Abschrift vorliegenden Text des Druckes von 1735: Printed and sold by J. Roberts in Warwick Lane. Die Widmung, gerichtet an einen Lord, dessen Name nicht genannt ist, ist datiert vom 3. Febr. 1734—35.

Awhile the lordly Lion scours the Plains,
Mocks at the Spear, and terrifies the Swains;
At length, entangled in the Hunter's Toils
With Fury wars, and drops th'untasted Spoils.

Reimschlüsse der Akte sind bei Duncombe dem englischen Gebrauche entsprechend die Regel; hin und wieder lässt er auch die Schlussverse einzelner Szenen reimen (cf. I, 2 III, 3).

Akt II.

Tullie gesteht ihrer Vertrauten, sie liebe Titus, obwohl sie ihn als Feind ihres Vaters hassen müsse. Titus kommt, sich von ihr zu verabschieden und verrät ihr bei dieser Gelegenheit seine Liebe. Sie bittet ihn, sie in ihrem Schmerz allein zu lassen. Da er mit sich selbst im Streite ist, sucht sein Freund Messala ihn von seiner Verpflichtung dem Senat gegenüber abzubringen und heisst ihn seiner Liebe folgen. Titus hört nicht auf ihn; tiefer aber wird er durch die Bemerkung des Arons beunruhigt, Tullie werde, zum Vater zurückgekehrt, den König von Ligurien heiraten, obwohl Tarquin selbst ihre Verbindung mit Titus lieber gesehen hätte. Der Akt schliesst in Voltaires erster Fassung und dementsprechend bei Duncombe mit einem Monolog des zwischen seiner Liebe für Tullie und für Rom schwankenden Titus.

Duncombe übersetzt wieder nach Möglichkeit genau, nur hat er in diesem Akte zweimal längere Reden gekürzt, so Tullies Rede (II. Akt, 1. Szene) von 45 Alexandrinern auf 27 und Arons zweite Rede (II. Akt, 5. Szene) von 34 Alexandrinern auf 23 Blankverse.

Akt III.

Arons beabsichtigt durch Verrat Rom den Feinden auszuliefern. Titus soll hierbei behülflich sein, doch hat Messala ihn noch nicht überredet, während er seinen Bruder Tiberinus auf Tarquins Seite gezogen hat. Arons setzt seine ganze Hoffnung auf Titus' Liebe zu Tullie. Dieser zeigt er einen Brief ihres Vaters, worin er seine

Einwilligung zur Ehe mit Titus erteilt, falls sie ihn auf seine Seite zu ziehen vermöge. Tullie reicht Titus den Brief, doch vermag sie ihn damit nicht zum Treubruch zu verleiten. Als jedoch Brutus Tullie die Erlaubnis erteilt, zu ihrem Vater zu gehen, da bittet Titus, ihren Verlust befürchtend, Arons um eine Unterredung. Aber obwohl ihm Messala den Abfall seines Bruders enthüllt, kann er sich doch nicht zum Vaterlandsverrat entschliessen.

Auch in diesem Akte sucht Duncombe dem Voltaireschen Text genau zu folgen, doch hat er sich die Freiheit genommen, die lange Rede des Messala in der 7. Szene durch Zwischenrufe des Titus zu unterbrechen. Den Namen des verräterischen Bruders des Titus, Tiberinus, hat Duncombe zu Tiberius geändert.

Akt IV.

Die. Urfassung bringt in der 1. Szene eine Unterredung Tullies mit ihrer Vertrauten, worin sie sich beklagt, dass Arons die Reise aufgeschoben habe, obwohl Titus doch nicht überredet werden könne. Sie versucht schliesslich selbst noch einmal, Titus umzustimmen, und es gelingt ihr endlich ihn zum Abfall von der Sache der Republik zu bewegen. Im Augenblick der Entscheidung erscheint Brutus selbst und befiehlt dem Sohn die Stadt zu schützen, da ein Überfall geplant sei. Titus wagt nicht sich diesem Befehl zu widersetzen, er eilt davon. Brutus aber erhält Kunde von einer Verschwörung gegen Roms Freiheit und von dem Kommen eines Sklaven mit wichtigen Nachrichten.

Duncombe übersetzt wieder zum grössten Teil genau, wie z.B. an folgender Stelle:

Tullie IV, 3:

Son règne est d'une année et bientôt . . . Mais, hélas!
Que de faibles raisons, si tu ne m'aimes pas!

Lucia:

His reign, 'tis true, lasts but a Year at present;
Yet soon perhaps — — — But what avail my Pleadings,
If thy cold Heart's insensible to Love?

Doch hat er auch einige selbständige Erweiterungen vorgenommen, wie uns die folgende Rede des Titus zeigt:

Forget thee, O! enchanting Excellence! — — —
The Sun shall sooner cease his Daily Course,
Than I can tear thy Image from my Breast!
But then — — to see the Romans made a Prey
To wild ambition, and to lawless Power,
Those very Romans, whom my Hand has sav'd?
My soul starts back with Horror at the Thought!

Die ganze Rede des Titus scheint eigene Arbeit Duncombes zu sein. Unter den Varianten, die den Text der 1. von Duncombe übersetzten Fassung bieten (Oeuvres II, p. 389), findet sich bei Voltaire keine Parallele. Die übrigen Szenen dieses Aktes sind ohne Änderung übernommen. Den Schluss des Aktes bildet wie im I. Akt ein von Duncombe angefügtes Gleichnis in Reimversen:

„The Eagle thus trains up her generous Brood,
Provokes to Toils, and spirits them with Blood;
Till borne on Wings full-grown, and bold to rise,
The Bird of Jove to Heav'n impetuous flies:
By her fierce Talons his red Thunder's hurl'd,
To punish and reform a guilty World!"

Akt V.

Wesentliche Abweichungen von Voltaire zeigt dagegen der letzte Akt, der bei Voltaire folgenden Inhalt hat:

Sz. 1: Der Sklave, den Brutus zu verhören eilte (vgl. IV, 8), deckt Arons' Anschlag auf. Messala wird gefangen genommen, tötet sich, um sein Geheimnis nicht preiszugeben. Brutus verhängt die Todesstrafe zum voraus über alle, die an der Verschwörung beteiligt sein sollten. Arons wird ebenfalls als Gefangener gebracht.

Sz. 2: Er soll der Hinrichtung der Führer der Verschwörung beiwohnen.

Sz. 3: Brutus erfährt, dass seine Söhne zu den Verschworenen gehörten: Tiberinus sei bei der Gegenwehr gefallen, Titus gefangen.

Sz. 4: Brutus ist verzweifelt.

Sz. 5: Der Senat überlässt Brutus, das Urteil über Titus zu sprechen. Valerius berichtet, Tullie habe sich beim Anblick der Vorbereitungen für die Hinrichtung mit eigner Hand getötet. Sterbend habe sie den Namen

des Titus genannt und auf diese Weise seine Schuld bestätigt.

Sz. 6: Proculus bittet im Namen der Senatoren um das Leben des Titus.

Sz. 7: Brutus verhört den Sohn. Titus sagt, eine heisse Leidenschaft (die er jedoch nicht näher beschreibt) habe ihn zum Verrat getrieben. Er wird vom Vater zum Tod verurteilt. Vorher darf er Brutus noch einmal umarmen.

Sz. 8: Die Senatoren beklagen Brutus.

Sz. 9: Brutus hört die Nachricht vom Ende seines Sohnes ruhig an und dankt den Göttern für die Erhaltung Roms.

Bei Duncombe folgen die Szenen 1—6 inhaltlich und auch mit möglichster textlicher Anlehnung dem französischen Original; nur ist in Szene 1 die fast 50 Alexandriner umfassende Rede des Brutus durch Zwischenbemerkungen der von Duncombe eingeführten Senatoren Silvius und Rufus in drei Teile zerlegt. Dann ist wieder der Anschluss an Voltaire gewahrt, zum Teil wörtlich, zum Teil in freier Übersetzung wie an folgender Stelle:

Valérius V, 3:

Assez près de ces lieux je l'ai trouvé sans armes,
Errant, désespéré, plein d'horreur et d'alarmes.
Peut-être il détestait cet horrible attentat . . . .

I found him wand'ring in a lonely Place,
Anxious, unarm'd, dismay'd, and full of Horror;
His down-cast Eyes and folded Arms confess'd,
Some mighty Woe sat heavy on his Soul.

In der 4. Szene ist der Verzweiflungsmonolog des Brutus von 14 Alexandrinern zu 32 Blankversen erweitert, er klingt im Gefühl echter als die Voltairesche Rede.

In der 5. Szene ist die Schilderung des Geschickes der Tochter Tarquins geändert. Bei Voltaire berichtet Valérius:

A peine elle a revu ces lieux,
A peine elle aperçoit l'appareil des supplices,
Que, sa main consommant ces tristes sacrifices,
Elle tombe, elle expire, elle immole à nos lois
Ce reste infortuné de nos indignes rois.

Dafür heisst es bei Duncombe mit Rücksicht auf das folgende:

No sooner she beheld the fatal Scaffolds,
The gathering Crowds, the Lictors, and the Axes,
But this unhappy Maid, with frantic Sorrow
Tore her dishevell'd Hair, and raving cry'd,
Is this the royal Dower to Titus promis'd?

Weiterhin sagt Duncombe von ihr im Gegensatz zu Voltaire, sie sei in Ohnmacht gesunken und von ihren Dienerinnen hierher gebracht worden.

Die in Szene 7 folgende Einschiebung Duncombes muss gut geheissen werden, da bei Voltaire der plötzliche Tod der Tullie als Lösung des Ganzen unbefriedigend wirkt. Auch Duncombes Ausdrucksweise in dieser und der ebenfalls von ihm stammenden folgenden Szene ist lobenswert. Da Duncombe hier unabhängig von einem fremden Text arbeitet, klingt seine Sprache frisch und natürlich. Lucia wirft sich mit aufgelöstem Haar Brutus zu Füssen, um in leidenschaftlichen Worten für das Leben des Titus zu bitten[1]):

See, Brutus, see a Princess at thy Feet,
To beg the Life of thy unhappy Son.
O! let her not intreat in vain for Mercy!
'T was I, 't was I seduc'd th' unwary Youth;
Mine was the Crime, be mine the Punishment!
(V, 7).

Wirkungsvoll lässt Duncombe mit dieser hastigen, in höchster Seelenangst hervorgestossenen Rede die eisigen Worte des Brutus kontrastieren. Brutus sieht in Titus bloss den Staatsverräter, den er erbarmungslos verurteilt. Lucia, ausser sich über seine Härte, weist die ihr zugesicherte Schonung mit Entrüstung zurück:

No, cruel Man! unworthy such a Son
Deaf as the Winds, or raging Seas, to Pity,
Lucia rejects with Scorn the Grace you offer!

[1]) Bei Lee findet sich im V. Akt eine ähnliche Szene, wo Teraminta, die Tochter Tarquins, um das Leben des Titus fleht; jedoch bietet diese Szene textlich keinen Anhaltspunkt für die Vermutung, dass Duncombe auf sie zurückgegriffen habe.

Die achte Szene, die ebenfalls eine selbständige Arbeit Duncombes ist, schliesst sich der vorigen organisch an. Titus wird gebracht. Betroffen erblickt er Lucia. Sie sagt ihm, sie wäre gekommen bei Brutus um sein Leben zu flehen; Brutus habe sie jedoch unbarmherzig abgewiesen. Titus nimmt seinen Vater in Schutz und spricht sein Verlangen nach dem sühnenden Tode aus. An Lucia gelehnt nimmt er in rührenden Worten von ihr Abschied:

May no Misfortunes grieve thy joyous Days;
Yet deign sometimes to think on wretched Titus!
Remember, with his dying Breath he blest thee! — —

Lucia, vom Trennungsschmerz überwältigt, ersticht sich. Der Anblick der sterbenden Geliebten steigert in Titus das Verlangen nach dem Tode:

Heroic Maid! — — thy great Example shows,
With how much Ease a Mind resolv'd may die! — —

Mit der 9. Szene[1]) schliesst sich Duncombe wieder an Voltaires 7. Szene an. Neu ist in ihr infolge des vorangegangenen nur der Befehl des Proculus die Leiche der Lucia fortzutragen. Am Ende dieser Szene bringt Duncombe ausserdem unabhängig von Voltaire einen Monolog des Brutus, worin dieser seinen Sohn beklagt und doch auch wieder beneidet:

My Misery is heavier far than thine;
For all thy Pangs will in a Moment pass
But I am doom'd to bear a ling'ring Death — — —

Die Szenen 10 und 11 lauten wie bei Voltaire mit Ausnahme der von Duncombe in vier Reimversen angefügten Schlussmoral.

Reason's just Laws with jealous Care obey.
And never from the Paths of Virtue stray.
It will be vain, illustrious Deeds to boast
When by one Crime, the Fame of all is lost.

Zieht man das Facit dieses Vergleichs, so kann man sagen, der Brutus Duncombes ist eine schlecht und

[1]) Die in der 9. Szene vorkommenden zwei Verse Lees, auf die Duncombe selbst in einer Anmerkung aufmerksam macht, stammen aus dem IV. Akt seines Brutus.

recht durchgeführte Übersetzung Voltaires. Durch die Veränderungen und Zusätze im letzten Akt hat das Stück etwas mehr dramatisches Leben erhalten, aber an einen durchschlagenden Bühnenerfolg war bei der ganzen Anlage des Stückes nicht zu denken. Es erlebte nach Genest III, p. 440 sieben oder acht Aufführungen, Genest selbst nennt es kalt und uninteressant, Baker schätzt es höher ein:[1]) *This play which though never popular has much merit.*

II. Die Voltairebearbeitungen Aaron Hills.

Der Dichter, der durch Bearbeitung Voltairescher Dramen am meisten dazu beigetragen hat, dessen Namen auf der englischen Bühne zu verbreiten, ist Aaron Hill. Er lebte von Februar 1685 bis Februar 1750. Das Dictionary of National Biography gibt Bd. XXVI, p. 387 ff. einen Abriss seines Lebens. Dieser gründet sich zum Teil auf eine mit I. K. unterzeichnete, kurze Darstellung von Hills Leben vor der Ausgabe seiner Werke vom Jahre 1760[2]) und auf eine objektivere Darstellung[3]) in Theophilus Cibber's „Lives of the Poets". Cibber und die Lebensskizze vor der Ausgabe der Werke Hills bezeichnen 1749 als Todesjahr nach dem Kalender alten Stils, während D. N. B. nach der neuen Zeitrechnung 1750 hat. Hill starb im Februar dieses Jahres.

Beide Darstellungen heben Hills vortreffliche Eigenschaften als Mensch und seine hervorragende Begabung für die Bühne hervor. Sie beurteilen den Dichter aus ihrer Zeit heraus. In der Tat muss die dramatische Begabung Hills damals allgemein anerkannt worden sein;[4]) denn selbst Lessing nennt ihn „einen dramatischen Dichter nicht von der schlechtesten Gattung."[5]) Äusserlich war

---

[1]) B. D., II, p. 400
[2]) Works: Bd. I, p. I—XX.
[3]) Cibber's Lives of the Poets: Bd. V, p. 252 ff.
[4]) B. D., I, p. 334.
[5]) Hamburgische Dramat., 15. Stck.

er mit der Bühne durch die Leitung des Drury-Lane und Haymarket-Theatre verbunden, die ihm 1709 zugefallen war. Als Schriftsteller war er ausserordentlich fruchtbar. Ward[1]) bemerkt etwas ironisch von ihm: *„His pen was said to have treated every subject from the Creation to the Day of Judgement, both inclusive“.*

Für die Bühne schrieb er 17 Dramen, unter denen sich jedoch viele Adaptionen befanden. Über seine Leistungsfähigkeit auf diesem Gebiete gehen die Meinungen heute auseinander. Manche moderne Kritiker sprechen geringschätzig von ihm. Gosse nennt ihn beispielsweise *„a poetaster and small dramatist“.*[2]) Thorndike urteilt in ähnlichem Sinne.[3]) Lounsbury schätzt ihn ein wenig höher ein: *„Among the illustrious obscure who occupy, if they do not adorn, a place in the literary annals of the first half of the eighteenth century, he looms up with a good deal of prominence“.*[4]) In der Tat, auf dem Grunde seiner Zeit betrachtet, macht Hill durchaus keine schlechte Figur. Selbst wenn wir ihn von einer höhern Warte aus ins Auge fassen, kann ihm eine gewisse Veranlagung für das Drama nicht abgesprochen werden, wie sich das bei seinen Voltairebearbeitungen mehrfach zeigt; andererseits liegt allerdings schon in dem Umstande, dass er so wenig selbständig arbeitete, der Beweis eines unzulänglichen Könnens. An ernstem Willen hat es Hill nie gefehlt, er strebte stets nach dem höchsten Ziele. Für den Fleiss und die Sorgfalt, womit er beim Abfassen seiner Dramen zu Werke ging, ist sein Stil ein beredtes Zeugnis. Er feilte und verbesserte solange daran herum, dass er schliesslich gekünstelt wirkte. Samuel Johnson sagte darüber treffend: *„His style is an elaborate attempt to avoid flatness“.*[5]) Die Folge dieses Strebens ist eine Ungleichheit der Sprache, die seinen Dramen sehr zum

[1]) W. Ward: English Dramatic Literature, Bd. III, p. 430.

[2]) Edmund Gosse: A History of Eighteenth Century Literature, London 1889; p. 222.

[3]) Thorndike, Tragedy, p. 303 ff.

[4]) Lounsbury, Voltaire and Shakespeare, p. 83.

[5]) zitiert nach Gen., IV, p. 296.

Nachteil gereicht. An der einen Stelle ist sein Ausdruck klar und durchsichtig, an anderen verfällt er in die wunderlichsten Verschnörkelungen, die fast ans Komische grenzen.[1])

Auch seine Voltairebearbeitungen leiden unter dieser fatalen Ungleichwertigkeit der Sprache. Im ganzen hat Hill vier Tragödien Voltaires auf die englische Bühne gebracht, darunter drei seiner besten: „Zaïre", „Alzire" und „Mérope", die ebenfalls nach den Heldinnen betitelt 1735, 36 und 49 auf der englischen Bühne erschienen. Hills vierte Voltairebearbeitung ist seine Tragödie „The Roman Revenge", die grösstenteils auf Voltaires „La Mort de César" aufgebaut ist. Sie wurde erst nach dem Tode des Übersetzers, im Jahre 1753, aufgeführt. Sämtliche Adaptionen mit Ausnahme der Alzira sind frei behandelt. Als Versmass ist der blank verse verwendet. Die Ortseinheit ist in Zara und Alzira noch beibehalten, während die beiden späteren Bearbeitungen reichen Ortswechsel aufweisen. Weitaus die glänzendste Laufbahn war Hills Zara beschieden. Sie wurde bis ans Ende des Jahrhunderts mit gleichbleibendem Erfolge aufgeführt. Sie ist Hills und Voltaires bestes Stück und hat um das Bekanntwerden des letzteren auf der englischen Bühne weitaus das grösste Verdienst.

I. „Zara".

Tragödie von A. Hill nach Voltaires „Zaïre", (1735).

Voltaires „Zaïre"[2]) erschien auf der Pariser Bühne am 13. August 1732. Hill muss sich bald darnach an ihre Bearbeitung gemacht haben, denn im Mai 1733 erschienen bereits in der Zeitschrift „The Gentleman's Magazine"[3]) einige Szenen als Übersetzungsproben. Hill wollte das Stück schon damals auf die Bühne bringen

[1]) vgl. B. D., I, p. 340.

[2]) Voltaire: Oeuvres, Bd. II, p. 557 ff.

[3]) Gentleman's Magazine, London 1733, Bd. III, p. 261; vergl. Lounsbury, p. 87.

und wendete sich zu diesem Zwecke an Pope, Bolingbroke und Thomson, aber Schwierigkeiten mit den Bühnenleitern verzögerten die öffentliche Aufführung bis zum 12. Januar 1736.[1])

In der „Preface to the Reader" vor dem Abdruck der „Zara"[2]) gibt Hill den Grund an, weswegen er Voltaires „Zaïre" behandelt habe. Er habe durch Darbietung eines wertvollen Stückes die immer mehr verflachende Schauspielerkunst seiner Zeit wieder in gesündere Bahnen lenken wollen. Da er selbst sich nicht stark genug gefühlt habe, ein solches Werk zu schreiben und es im eignen Lande auch nicht finden zu können geglaubt habe, so hätte er sich im Ausland danach umgesehen. Seine Wahl fiel auf die „Zaïre", obwohl Voltaire selbst diese Ehre für seine Zaïre nicht erwartet hatte. Schreibt er doch an seinen englischen Freund Falkener in der Widmung seiner Tragödie: *„Je n'ose me flatter que les Anglais fassent à Zaïre le même honneur qu'ils ont fait à Brutus, dont on a joué la traduction sur le théâtre de Londres. Vous avez ici la réputation de n'être ni assez dévots pour vous soucier beaucoup du vieux Lusignan, ni assez tendres pour être touchés de Zaïre".*[3]) Dass er hiermit die Engländer doch nicht ganz richtig beurteilt hatte, beweist der Ausspruch Hills in der Preface: *Upon the whole, that I might keep out of reach either of prejudice or partiality, a foreign production seemed the properest choice, and the Zaïre of Mons. de Voltaire offered me everything that nature could do on the Part of the Poet".*[4]) Die beiden Hauptcharaktere des Stückes sollten guten Schauspielern Gelegenheit geben, ihre Kunst zu erproben.

In dem von Colley Cibber verfassten Prolog ist betont, dass die „Zaïre" einen guten Teil ihres Erfolges englischem Einfluss verdanke:

---

[1]) vgl. Lounsbury, Voltaire and Shakespeare, p. 88.

[2]) Works, Bd. II, p. 24 ff.

[3]) Epître dédicatoire á M. Falkener, Marchand Anglais vom Jahre 1733. Oeuvres II, p. 541.

[4]) Works, II, p. 25.

From English Plays, Zara's French author fir'd,
Confess'd his Muse, beyond herself, inspir'd;
From rack'd Othello's rage, he rais'd his style,
And snatch'd the brand that lights this tragic pile.

Den Epilog schrieb Hill selbst. Er ist unbedeutend. Noch verfehlter ist nach dem modernen Geschmack eine andere Zugabe Hills. Er hat nämlich den ersten vier Akten des Stückes Nachspiele angefügt, in denen in etwas frivolem Ton das während des Aktes Geschaute besprochen wird. Der Einfall ist derart albern, dass man sich fragt, wie Hill, der doch die Bühnenkunst reformieren wollte, zu einer solchen Geschmacklosigkeit herabsinken konnte.[1])

Wie steht es mit dem Stück selbst? Der Personenapparat bleibt, auch die Namen werden nur wenig geändert:

Voltaire:[2])	Hill:[2])
Orosmane	Osman
Lusignan	Lusignan
Zaïre	Zara
Fatime	Selima
Nérestan	Nerestan
Chatillon	Chatillon
Corasmin	Orasmin
Mélédor	Meledor

Inhaltlich decken sich beide Stücke, sodass von einer Inhaltsangabe abgesehen werden kann.[3]) Die Orts-einheit ist beibehalten, ebenso die Akteinteilung. Die Szenenfolge ist mit ganz geringen Abweichungen auch dieselbe, wird jedoch nicht zahlenmässig bestimmt. Das Versmass ist der blank verse, Reime finden sich am Ende der Akte. Ihre Zahl beträgt aber nie mehr als zwei.

Die Übertragung des französischen Textes ist vortrefflich. Sie liest sich wie ein englisches Originalwerk. Baker versteigt sich sogar zu dem übertriebenen Lob:

---

[1]) In seiner Besprechung der Erstaufführung erwähnt Genest (III, p. 475) die Interludes nicht. Möglicherweise sind sie später beigegeben.

[2]) Text der Zaïre: Voltaire, Oeuvres III, p. 557 ff.
„ „ Zara: Hill, Works II, p. 28 ff.

[3]) Auf die wenigen Abweichungen Hills im Gang der Handlung wird späterhin hingewiesen.

„Mr. Hill has made this, as well as his other translations, so much his own, that it is hard to determine which of the two may most properly be called the author of this play".[1]) Dabei verliert Hill die Fühlung mit Voltaire nur sehr selten, sodass dieser selbst ganz entzückt war, sich so getreu übertragen zu sehen. Er schreibt an Falkener: *„Tous les vers qui sont dans ce goût simple et vrai sont rendus mot á mot dans l'anglais"*[2]) und führt selbst einige Beispiele an, wie z. B.:

Zaïre (I, 1)

J'eusse été, près du Gange, esclave des faux dieux,
Chrétienne dans Paris, musulmane en ces lieux.

Zara (I)

Born beyond Ganges, I had been a Pagan.
In France, a Christian. I am here, a Saracen.

Neben solchen sich deckenden Stellen finden sich andere, die, ohne sich von Voltaire zu entfernen, eine bedeutende künstlerische Steigerung in sich schliessen.

Voltaire, III, 7.
Orosmane:

Allons, que le sérail soit fermé pour jamais,
Que la terreur habite aux portes du palais.

Hill, III:
Osman:

Away, but mark me, these seraglio doors,
Against all Christians, be they, henceforth, shut,
Close, as the dark retreats of silent death.

Überhaupt hat es Hill verstanden durch solche treffende Vergleiche das übernommene Gut gleichsam zu veredeln:

Voltaire, V, 6:
Orosmane:

Que ces moments, grand Dieu, sont lents pour ma fureur.

Hill, V:
Osman:

Swifter, ye hours, move on; my fury glows
Impatient, and wou'd push the wheels of time.

---

[1]) B. D., III, p. 430.
[2]) Seconde épître dédicatoire. Oeuvres, II, p. 551.

Grosszügig und fast an Shakespeare gemahnend wird Hill, wenn er von Voltaire unabhängig Naturstimmungen schildert: z. B. in der bänglichen Szene vor Zaras Ermordung. Dort lässt Voltaire seinen Corasmin auf Orosmanes Frage, wie es draussen stände, antworten:

Voltaire, V, 8:
Corasmin:

Rien ne paraît encore.

Hill, V:
Orasmin:

Silent, and dark,
Th'unbreathing world is hush'd, as if it heard,
And listen'd to your sorrows.

Oder noch grossartiger:

Voltaire, V, 8:
Corasmin:

Le sérail est plongé dans un profond silence;
Tout dort; tout est tranquille; et l'ombre de la nuit ....

Hill, V:
Orasmin:

The still seraglio lies, profoundly plung'd
In deathlike silence! nothing stirs. — The air
Is soft, as infants' sleep, no breathing wind
Steals through the shadows, to awaken night.

Treffend lässt Hill unabhängig von Voltaire seinen Osman hierauf antworten:

Horrors, a thousand times more dark, than these
Benight my suff'ring soul.

Nach diesen wenigen Proben kann man ermessen, dass Hills Stil in der Zara dem in Voltaires Zaïre mindestens gleichwertig ist, wenn er ihn, wenigstens nach dem Empfinden des modernen Lesers, nicht noch übertrifft. Es ist derselbe Gegenstand, aber gesehen durch ein anderes Temperament.

Dieses andere Temperament offenbart sich noch stärker in der technischen Anlage des Stückes. Obwohl Hill in der Zara die Ortseinheit noch beibehalten hat, so

spürt man doch den freieren englischen Geist, der durch das Stück weht. Durch eine Reihe zum Teil ganz einfacher Mittel hat es Hill verstanden, seinem Drama eine weit höhere dramatische Spannung zu geben als das bei Voltaire der Fall ist. Das erste Mittel war eine straffere Führung des Dialogs. Wohl stösst man hier und dort auf einen längeren Monolog, aber wenn dies der Fall ist, so wird man finden, dass er im Zusammenhang des Ganzen psychologisch begründet ist. So gibt Hill z. B. den langen Monolog Orosmanes (Voltaire IV, 3) unverkürzt wieder, weil wir dadurch Einblick in dessen widerspruchsvolles Innere erhalten und so seine spätere Handlungsweise Zara gegenüber eher begreifen. Im übrigen hat aber Hill streng darauf geachtet, dass jede den Fortgang der Handlung hemmende lange Rede bedeutend gekürzt oder mindestens in kleinere Teile aufgelöst würde. So ist z. B. die fast zwei Seiten lange Rede Orosmanes (Voltaire I, 2) durch Zwischenreden Zaras in vier Teile zerlegt. Oft besteht die Unterbrechung in blossen Zwischenrufen, so bei der langen von Hill stark gekürzten Aufzählung von Lusignans Heldentaten durch Chatillon (Voltaire II, 1).

Ausserdem verwendet Hill noch ein weiteres sprachliches Mittel, die Wirkung des Dialoges zu erhöhen. An hochdramatischen Stellen setzt er für die wohlgebauten Alexandriner Voltaires kurze abgerissene Worte, die wahre Sprache der Leidenschaft. Dadurch bringt er in manche Szene einen Schwung und eine Spannung, wie sie bei Voltaire gar nicht denkbar ist. Und dabei wird er nie rhetorisch, selbst im höchsten Affekt bleibt er überzeugend und wahr. Meisterhaft ist in dieser Hinsicht die Szene zwischen Osman und Zara, als er sie zur Hochzeit abholen will. Wie bei Voltaire III, 6 schildert Osman zuerst in schöner Sprache, dass nun alles zur Hochzeit bereit sei. Er ist von seinem Glück so berauscht, dass er anfangs gar nicht bemerkt, wie Zara mit grosser innerer Unruhe kämpft. Dann aber dämmert ihm die Erkenntnis, dass Zara ihm ausweicht. Er ist von dieser

Entdeckung derart aus der Fassung gebracht, dass er nach Worten sucht:

Ha! — — What! — — whence? how?

Zara will dem drohenden Sturm durch eine Erklärung zuvorkommen. Als sie dabei die Christen anführt, unterbricht er sie jäh, als ob er in ihnen eine Gefahr wittere:

Christians! what!
How start two images into thy thoughts,
So distant — as the Christians and my love?

Wieder versucht sie ihr furchtbares Geheimnis zu enthüllen, aber kaum hat sie den Namen des sterbenden Lusignan ausgesprochen, so fällt er ihr wieder in die Rede:

Well! let him die . . .
Why shou'd his foreign fate disturb our joys?

Von seiner drängenden Ungeduld aufs äusserste getrieben, beschwört sie seine Liebe:

Z.: Sir, if you love me, and would have me think,
That I am truly dear — —

Dann jagt in fast beängstigender Weise ein Wort das andere:

O.: Heaven! if I love — — —
Z.: Permit me — —
O.: What?
Z.: To desire — — —
O.: Speak out — — —

Voltaire hat für diese sich überstürzenden angstvollen Worte nur den rhetorischen Ausruf des Sultans:

Si vous l'êtes, ah Dieu!

Der Dialog dieser vortrefflichen Szene ist bei Hill unzweifelhaft erheblich lebensvoller und spannender als im Original. Wie günstig die Freiheit der englischen Bühne für den Dramaturgen war, zeigt uns die Art, wie Hill die Ermordungsszene gestaltete. Diese geht bei Voltaire V, 9 nicht ohne Gewaltmittel ab. Da auf der französischen Bühne nicht gemordet werden durfte, so voll-

zieht Orosmane die Ermordung zwischen den Kulissen, aber so, dass die Ermordete in die Bühne hereinfällt, da sie der Bruder dort finden muss. Bei Hill ist dieser bedenkliche Ausweg gemieden. Zara wird auf der Bühne selbst umgebracht, und die Mordszene wird durch die oben (s. S. 33) zitierte eindrucksvolle Schilderung der stillen Nacht eingeleitet. Der Kontrast zwischen ihrem Frieden und der bevorstehenden Mordtat wird dadurch um so fürchterlicher. Dann betritt die Todgeweihte die Bühne. Eine Dienerin folgt ihr. Bei Voltaire hört man beide hinter den Kulissen:

Zaïre (V, 9):

Viens Fatime!

Bei Hill bittet sie ihre Dienerin, ihr die Hand zu reichen, da sie zu straucheln fürchte:

Zara:

Give me thy hand, it is so dark.

Sie zittert. Todesangst schüttelt ihre Glieder:

I tremble as I step,
With fears, and startings, never felt, till now.

Sie scheint zu fühlen, dass der Tod auf sie lauere. Seitwärts steht Osman mit gezücktem Dolch. Schon will er den Arm zum Streich erheben, aber die Kraft fehlt ihm. Da beschwört Zara selbst das Unheil herauf. Sie gewahrt die dunkle Gestalt, glaubt, es sei ihr Bruder Nerestan:

Who's there? — Nerestan! Is it you?
Oh! welcome —

Mit ausgebreiteten Armen stürzt sie auf ihn zu, und wird von des Sultans Dolch tödlich getroffen. Diese Szene ist vollendet. Hill hat sich in ihr Voltaire eng angeschlossen, aber er konnte sie noch wirkungsvoller gestalten als der von den Gesetzen der französischen Bühne gehemmte Voltaire. Dass Hill durch diese grössere Bewegungsfreiheit manchmal zu Geschmacklosigkeiten verleitet wurde, ist nicht zu leugnen. Voltaire selbst hat in seiner zweiten Epistel an seinen englischen Freund Falkener den auffälligsten Verstoss seines Bearbeiters gegen das Mass-

halten festgenagelt. Er ist mit Recht empört darüber, dass Hill seine Zaïre, als Osman sie freigibt und aus seiner Nähe verbannt, sich auf den Boden werfen lässt, wodurch die Wirkung der berühmten Frage des liebenden Sultans: „Zaïre, vous pleurez?“ verdorben wird. Man kann Voltaire nicht widersprechen, wenn er behauptet, der Sultan des Engländers hätte mehr Anlass gehabt zu sagen: „Zaïre, vous vous roulez par terre“.[1])

Die oben angeführten Proben dürften genügen, uns einen Einblick in Hills Arbeitsweise zu gewähren. Seine Zara ist, selbst wenn sie letzten Endes eine zum Teil genaue Übersetzung ist, eine sehr ansehnliche Leistung. Wäre sie ein selbständiges Werk, das unabhängig von Voltaire denselben Stoff wie er bearbeitet hätte, man könnte schwanken, wem von beiden man den Preis zuerkennen sollte.

In B. D. III, p. 430 f. ist das Gerücht verzeichnet, dass Hill die Zaireübersetzung eines gewissen Thomas Hudson in unerlaubter Weise für seine Version benützt habe. Genest III, p. 475 zitiert das Gerücht ebenfalls. Hier heisst es sogar von Hill: *„Reed — — — taxes Hill with having stolen his Zara from a person called Hudson“*. Es fehlt jedoch jede zuverlässige Bestätigung dieses Gerüchtes, das uns im Hinblick auf die andern Voltairebearbeitungen Hills nicht glaubhaft erscheint.

Das englische Publikum hat der Zara Hills die gebührende Anerkennung nicht versagt. Die Zara wurde ein *stock-play* und hat bis ans Ende des Jahrhunderts ihre Triumphe auf der Bühne gefeiert. Ihre Uraufführung erlebte sie wahrscheinlich schon in der ersten Hälfte[2]) des Jahres 1735[3]) vor einem kleineren Kreise im Great-Room, Villars Street zu London. Die Vorstellung wurde zum Benefiz eines todkranken Schauspielers, namens

[1]) Oeuvres, II, p. 553.

[2]) vgl. Gen., III, p. 475. Genest verzeichnet eine Nachricht der Zeitschrift: The Gentleman's Magazine vom Monat Juni über diese Uraufführung der Zara.

[3]) Theophilus Cibber, Lives of the Poets, V, p. 270.

Bond, gegeben, der die Rolle des Lusignan gab. Cibber berichtet: *„That poor gentleman performed the part of Lusignan, a character, he was at that time too well suited to, being and looking, almost dead, as in reality he was before the run of it was over.“*[1])

In die breite Oeffentlichkeit trat Zara mit ihrer Aufführung im Drury-Lane Theatre am 12. Januar 1736.[2]) Sie wurde so stürmisch begrüsst, dass sie vierzehn Tage nacheinander aufgeführt werden musste. Ein Teil dieses aussergewöhnlichen Erfolges war wahrscheinlich auch den trefflichen Darstellern zu danken, in deren Händen die Hauptrollen lagen. Vor allem wird das Spiel der Mrs. Cibber gerühmt, die als Zara zum ersten Mal die Bühne betrat, auf der sie sich zu einer Berühmtheit entwickeln sollte.[3]) Die Kritik zollte Hills Zara einstimmig ihr Lob. Genest feiert sie als Hills bestes Stück,[4]) Baker gibt ihr das Prädikat *„very good“*.[5]) Nach dieser begeisterten Aufnahme berührt es merkwürdig, dass mindestens auf dem Drury-Lane Theatre das Stück erst wieder 1754[6]) aufgeführt wurde. In der Zwischenzeit war es jedoch in Covent-Garden öfters zur Darstellung gelangt.[7]) Mit dem Jahre 1754 beginnt jedoch die eigentliche Glanzzeit des Stückes. Von da an wird es in ununterbrochener Folge bis zum Jahre 1776[8]) auf den verschiedenen Londoner Bühnen als Repertoirestück gegeben. Für die Theatersaison 1759—60[9]) verzeichnet Genest beispielsweise auf dem Drury-Lane und Covent-Garden Theatre fünf Vorstellungen. 1768 wird es auf erstgenanntem Theater auf besonderen Wunsch des Königs von Dänemark gegeben.[10]) Es scheint sich also eines gewissen

[1]) Theophilus Cibber, V, p. 270.
[2]) Gen., III, p. 474.
[3]) vgl. J. Th. Kirkman. The Life of Charles Macklin, Bd. I, p. 205.
[4]) Gen., III, p. 474.
[5]) B. D., III, p. 429.
[6]) Gen., IV, p. 387.
[7]) vgl. Gen., IV, p. 336—337, 355, 370.
[8]) Gen., IV, p. 387—646. V, p. 7—490.
[9]) Gen., IV, p. 577. 579. 585. 590.
[10]) Gen., V, p. 217.

internationalen Rufes erfreut zu haben. Garrick,[1]) der während dieser Jahre den Lusignan verkörperte, mag zu diesem Ruhm das seine beigetragen haben. Denn als er von dieser Rolle zurücktritt, zeigt die Liste der Aufführungen die erste dreijährige Unterbrechung.[2]) Vom Jahre 1779 an wird die Zara wieder alljährlich bis 1785 gegeben. Dann scheint ihre Anziehungskraft allmählich abgenommen zu haben. Sie erscheint in immer grösseren Zwischenräumen,[3]) bis sie schliesslich mit dem Jahre 1806[4]) ganz verschwindet.

II. „Alzira".

Tragödie von A. Hill nach Voltaires Alzire

(1736).

Mit seiner zweiten Voltairebearbeitung hatte Hill weniger Glück als mit der Zara. Schuld daran mag die geringe Zeit sein, die Hill an diese Arbeit wandte. Die Alzire Voltaires ging am 27. Januar 1736 zum ersten Male über die Pariser Bühne, bereits fünf Monate später, am 18. Juni desselben Jahres, erschien ihr Abbild auf der englischen. Und gerade die Alzire hätte einer sorgsamen Durcharbeitung bedurft. Sie gehört zu Voltaires besten Leistungen. Der Schwerpunkt ruht aber in ihrer überaus glatten und schönen Sprache, während der technische Teil arge Schwächen aufweist.[5]) Die letzteren hat Hill kaum gebessert, wenn er auch hin und wieder einen Anlauf dazu nahm, und in der Sprache ist er ganz beträchtlich hinter Voltaire zurückgeblieben. Zwar sollte man das nicht erwarten, denn gerade über seine Ausdrucksweise in diesem Drama äussert sich Hill in sehr

[1]) Gen., V, p. 453.
[2]) Gen., V, p. 490. Der Rücktritt Garricks erfolgte 1776.
[3]) Gen., VII, p. 63, 306, 670.
[4]) Gen., VII, p. 717.
[5]) Lion, p. 117.

selbstbewusster Weise. In dem von ihm geschriebenen Prolog[1]) heisst es nämlich:

> From a French spring, tho', first Alzira drew,
> Her stream runs English now, and flows for you.

Dann greift er Voltaires Stil geradezu an:

> French wit is like French politics — fine drawn
> But thin, and flimsy — a mere cobweb lawn,

und führt aus, wie er für den allzu glatten und überfeinerten Stil Voltaires eine frische und natürliche Ausdrucksweise einsetzen wolle.[2]) Dieses Vorhaben wäre im Falle der Alzire sicher nicht von Übel gewesen; denn wenn sich das darin auftretende Naturvolk der Peruaner der von Hill angestrebten Ausdrucksweise bedient hätte, so wäre das gegen Voltaire sicherlich ein Fortschritt gewesen; denn dessen Wilde reden teilweise wie echte Pariser Salonmenschen.[3]) Hill würde, wenn er sich die erforderliche Zeit genommen hätte, möglicherweise seine Aufgabe gelöst haben, jedenfalls besser gelöst haben, als es in dem vorliegenden flüchtigen Werke der Fall ist, obwohl sich auch hier Ansätze zu der angedeuteten Redeweise finden.

Der volle Titel der Tragödie lautet bei Voltaire:

Alzire ou les Américains, tragédie;[4])

bei Hill:

Alzira, or, Spanish Insult Repented, a Tragedy.[5])

[1]) Works, II, p. 121.

[2]) Das Publikum oder der Autor selbst scheint jedoch die Taktlosigkeit, vor einem aus dem Französischen übersetzten Werke Ungünstiges über den französischen Geist zu sagen, empfunden zu haben. In dem Abdruck der Zara in Bell's edition (vol. X, London 1777) steht ein anderer den Franzosen viel günstigerer Prolog:

> Why should our pride repel the Muse's smile,
> Because it dawn'd not first upon our isle?
> Fraternal art adopts each alien fame;
> The wise and brave are everywhere the same.

[3]) vgl. Lion, p. 107.

[4]) Voltaire, Oeuvres, III, p. 384 ff.

[5]) Hill, Works: II, p. 123 ff.

Das Personenverzeichnis ist seinem Umfange nach dasselbe. Einige Namen sind geändert, vgl.:

Voltaire:	Hill:
Don Gusman	Don Carlos
Don Alvarez	Don Alvarez
Zamore	Zamor
Montèze	Ezmont
Alzire	Alzira
Émire	Emira
Céphane	Cephania.

Der Schauplatz der Handlung ist wie bei Voltaire die Stadt Lima in Peru. Die Handlung ist mit geringen Änderungen dieselbe geblieben. Auch die Ortseinheit ist wie bei Voltaire geblieben. Als Versmass verwendet Hill den blank verse.

Wie steht es nun mit der Umwandlung des Voltaireschen Ausdruckes. Vergleicht man beide Texte, so fängt man von vorneherein an, die angekündigten Reformen zu bezweifeln. Hill folgt seinem Original zum grössten Teil so genau, dass schon aus diesem Grunde von einer gründlichen Umbildung der Ausdrucksweise nicht gut die Rede sein kann.

Voltaire, II, 4:

Montèze: Je te plains; mais hélas! où vas-tu t'emporter?
Ne cherche point la mort qui voulait t'éviter.
Que peuvent tes amis, et leurs armes fragiles,
Des habitants des eaux dépouilles inutiles,
Ces marbres impuissants en sabres façonnés,
Ces soldats presque nus et mal disciplinés,
Contre ces fiers géants, ces tyrants de la terre,
De fer étincelants, armés de leur tonnerre,
Qui s'élancent sur nous, aussi prompts que les vents,
Sur des monstres guerriers pour eux obéissants?
L'univers a cédé; cédons, mon cher Zamore.

Hill, II:

Ezmont: Alas! my heart compassionates thy wrongs:
But, do not seek a ruin, that would shun thee.
What can thy flint-arm'd Indians'courage do?
What can weak arrows, spoils of fishes' bones?

How can brave, naked, untrain'd warriors conquer?
Unequally oppos'd to iron-men:
Of woundless bosoms, coated o'er with safety!
Arm'd too with missive thunders in their hand,
That stream death on us, swifter than the winds![1])
No — since the world, they say, has yielded to'em,
Yield Zamor, and Peru; and let them reign.

Diese Abhängigkeit bringt es mit sich, dass manche Stellen geradezu unbeholfen klingen:

Voltaire, II, 2:
Alvarez:

Ne cache point tes pleurs, cesse de t'en défendre;
C'est de l'humanité la marque la plus tendre.

Man vergleiche bei Hill:

Alvarez:

Hide not thy tears: weep boldly and be proud
To give the flowing virtue manly way,
Tis nature's mark, to know an honest heart by.

Die schwülstigen von Voltaires Text unabhängigen Worte *„be proud to give the flowing virtue manly way“* sind gewiss keine Vereinfachung des Voltaireschen Stils. Leider verfällt Hill in der Alzira oft in solche sonderbaren Wendungen. Sie schädigen das Stück ganz bedeutend. Ihnen gegenüber wirken Stellen, wo der Übersetzer sich freier ergeht, besonders wohltuend, aber sie sind leider nicht zahlreich. Vgl. z. B. Voltaire V, 4:

Zamore:

Gusman respire encor; mon bras désespéré
N'a porté dans son sein qu'un coup mal assuré:
Il vit pour achever le malheur de Zamore;
Il mourra tout couvert de ce sang que j'adore;
Nous périrons ensemble à ses yeux expirants;
Il va goûter encor le plaisir des tyrans.

Hill, V:
Zamor:

But Carlos is not dead! That wounds me deepest.
Carlos survives, to boast short triumph o'er us:
And dies so slowly, that our fate precedes him

[1]) Den übersprungenen Vers:
Sur des monstres guerriers pour eux obéissants — scheint Hill nicht verstanden zu haben.

Yet he must die and when he does, my soul
Shall snatch th' expected moment, hov' ring, watchful,
And hunt him, in revenge, from star to star.

Überhaupt ist die Sprache Zamors im Vergleich zu der der übrigen Personen des Dramas noch am ehesten zu billigen. Hier kommt das Bestreben Hills, seine Leute natürlich reden zu lassen, am deutlichsten zur Geltung und ist auch leidlich geglückt: bei Zamore glaubt man öfters eine unmittelbar aus dem Empfinden strömende Sprache zu vernehmen. Mit Bezug auf ihn dürfte Baker recht haben, wenn er die Sprache der Alzire *„very nervous and forcible"* nennt.[1])

Voltaire III, 5:

Zamore:

Quoi! le ciel a permis
Que ce vertueux père eût cet indigne fils?

Gusman:

Esclave, d'où te vient cette aveugle furie?
Sais-tu bien qui je suis?

Zamore:

Horreur de ma patrie
Parmi les malheureux que ton pouvoir a faits
Connais-tu bien Zamore, et vois-tu tes forfaits?

Hill, III:

Zamor:

'Tis not possible!
No — I would disbelieve attesting Gods,
Shou'd they, from Heaven, assert this shock to nature;
That such a father — can — have such a son!

Carlos:

From what strange spring does thy blind fury rise,
Know'st thou not who I am?

Zamor:

A thief — a villain,
My country's horror and whole nature's shame;
Chief of those scourges angry Heaven has doom'd thee,
Know me for Zamor.

Dass durch die belebtere Sprache auch das Drama an Leben gewinnt, ist klar. Wäre nur Hill auf diesem

[1]) vgl. B. D. II, p. 22.

Wege fortgeschritten, er hätte sich den Vorwurf Bakers,[1]) er langweile sein Publikum durch die allzulangen Tiraden der Franzosen, nicht zugezogen. Hill hat zwar mehrfach den Versuch gemacht, die französische Form zu durchbrechen,[2]) aber er macht von diesem Auflösungsverfahren bei weitem nicht soviel Gebrauch wie in den andern von ihm übernommenen Dramen. Auch seine Alzira enthält im Anschluss an das französische Original oft seitenlange ununterbrochene Monologe,[3]) die dem englischen Geschmack *„tedious and insipid"* erscheinen mussten, wie Baker sagt.

Auch in der Motivierung ist Hill keineswegs besser als Voltaire, er übernimmt kritiklos, was Voltaire ihm geboten. Und gerade im dramatischen Aufbau hat dieser bei der Alzire viel gesündigt.[4])

An Hills Alzira ist daher in Sprache und Anlage nicht viel zu loben. Die Kritik machte auch wenig Aufhebens von ihr. Baker findet sie, wie gesagt, *„tedious"*;[5]) Genest fasst seine Kritik zusammen in die lakonische Bemerkung: *„This is a moderate Tragedy"*.[6]) Ihr Theatererfolg war auch gering. Sie erschien am 18. Juni 1736 auf der Bühne und verschwand nach neun Aufführungen noch im selben Jahr.[7])

Mit Recht sagt Murphy in dem Vorwort seiner Version der Alzira (Vol. I, 312 f.): *„That France is in possession of a beautiful play, founded upon the subject of the Spanish ravages in America, is well known to all, who are conversant with the Drama: but the taste of London and Paris being very different, the late Mr. Aaron Hill's translation of that piece, appeared upon the English stage and vanished."*

[1]) B. D., II, p. 22.
[2]) So unterbricht Hill die lange Rede des Alvarez bei Voltaire (I, 1) durch eine Zwischenbemerkung seines Sohnes.
[3]) vgl. Works, II, p. 132, 146, 154.
[4]) Lion, p. 107 ff.
[5]) B. D. II, p. 22.
[6]) Gen., III, p. 483.
[7]) „ , p. 484.

III. „Merope".

Tragödie von A. Hill nach Voltaires Mérope

(1749).

Als dritte Voltaireadaption brachte Hill die Mérope auf die Bühne.

In der Vorrede zu dem Drama[1]) setzt Hill die Gründe auseinander, die ihn zur Behandlung des Méropethemas veranlassten. Zunächst weist er die Ausfälle, die Voltaire in der Vorrede seiner Mérope[2]) gegen das englische Theater machte, energisch zurück. Voltaire sagte dort von den Engländern: *„Il semble que la même cause qui prive les Anglais du génie de la peinture et de la musique, leur ôte aussi celui de la tragédie".*[3]) Als Rettung aus diesem traurigen Zustand empfiehlt er die Nachahmung Popes und Addisons: *„Si les Anglais ne s'appliquent sérieusement à suivre les préceptes de leurs excellents citoyens Addison et Pope, il n'approcheront pas des autres peuples en fait de goût et de littérature."*[4]) Hierzu sagt Hill: *„To such provoking stimulations, I have ow'd the inducement, to retouch for Mr. Voltaire's use, the characters in his high boasted Merope."* Er will es getan haben: *„on a plan as near his own, as I could wring it, with safe conscience: that is to say, without distaste to English audiences."*

Die Merope Hills ist also im Gegensatz zur Alzira keine Übersetzung aus dem Französischen, sondern nur eine Entlehnung des Stoffes, der im Geiste des eigenen Landes verarbeitet werden soll. Als äusseres Kennzeichen des englischen Geistes zeigt die Merope an Stelle der Ortseinheit in Zara und Alzira reichen Ortswechsel. Der englische Geist offenbart sich dann in sehr vorteilhafter Weise in den durchweg glücklichen Änderungen der

[1]) Works: II, p. 202—3.

[2]) Lettre à Maffei, auteur de la Mérope italienne. Zuerst abgedruckt in der Voltaireausgabe von 1744. Wieder abgedruckt in Oeuvres de Voltaire IV, p. 175 ff.

[3]) Oeuvres de Voltaire: IV, p. 184.

[4]) Oeuvres de Voltaire: IV, p. 184.

Motivierung, die Hill an der Voltaireschen Mérope vornimmt. Auch die andere Auffassung dieses oder jenen Charakters soll davon Kunde geben. Endlich soll der Stil eine würdevolle Schlichtheit — *„a noble taste of dignify'd simplicity"* — zeigen, wodurch er sich von der kalten und farblosen Ausdrucksweise der Franzosen unterschiede, die die wahre Sprache der Bühne überhaupt verlernt hätten.[1])

Man sieht, blenden liess sich Hill von seinem französischen Vorbild, mit dem er so scharf ins Gericht geht, keineswegs. Ist er aber der Mann dazu gewesen, alle diese selbstgestellten und im Grunde so berechtigten Forderungen zu erfüllen, wie er das mit der Umarbeitung der Mérope beabsichtigte?

Was die dramatisch-technische Seite anbetrifft, so hätte Voltaire aus der englischen Bearbeitung seiner Mérope schon manches lernen können, selbst in der Charakterisierungskunst hätte er Hill Beachtung schenken dürfen, aber ihm Hills Sprache in der Merope als leuchtendes Beispiel für wirkliche Bühnensprache vor Augen zu stellen, das wagt man so ohne weiteres doch nicht, obwohl gesagt werden muss, dass Hill in dieser Hinsicht auf die Merope mehr Sorgfalt verwandte als auf die Alzira. Der Zwischenraum zwischen dem Erscheinen der französischen Mérope (1743) und dem der englischen (1749) ist auch grösser. Wie aus dem Abriss seines Lebens vor der Ausgabe seiner Werke von 1760 hervorgeht, dürfte die Merope in den Jahren 1747—48 entstanden sein.[2]) Hinsichtlich seines Stils in der Merope macht Baker eine interessante Bemerkung.[3]) Er sagt von Hills Behandlung der Voltaireschen Tragödie: *„He made it entirely his own by his manner of translating it."* Er nennt seinen Stil *„very peculiar and original"* und weist die Ankläger zurück, die Hills Schreibweise als verworren und schwülstig verschrieen: *„To their opinions we cannot*

[1]) Hills Vorrede zu Merope, Works: II, p. 203.
[2]) Works, Bd. I, p. XVIII.
[3]) B. D. III, p. 36.

subscribe; for although it may be allowed that a peculiar Ordo Verborum, and a frequent use of compound epithets, which seem to be the true characteristics of Mr. Hill's writings, may give an apparent stiffness and obscurity to a work, yet when once perfectly digested and properly delivered from the lips of oratory, they certainly add great force and weight to the sentiment". Dem Nichtvertrauten wird also die Sprache der Merope manchen Stein des Anstosses bieten, aber selbst der mit Hills Stil vertraute Leser kann sich nicht entschliessen, darin eine Musterleistung Hillscher Ausdruckskunst zu erblicken, die klare und doch leidenschaftdurchglühte Sprache der Zara ist doch wesentlich besser.

Nach der formalen Seite jedoch hat die Merope vor der Zara voraus, dass in ihr Tiraden nach französischem Muster fast gar nicht vorkommen. So ist z.B. die Rede des Popyphontes (Voltaire I, 4) von 34 Alexandrinern bei Hill auf acht Zeilen reduziert. Die Zerteilungsmethode ist noch ausgiebiger angewendet als in „Zara." Die langen Reden des Polyphontes (Voltaire I, 3) z.B., die bei Voltaire drei Entgegnungen der Merope hervorrufen, sind bei Hill durch Zwischenrufe und -reden der Königin in sieben kürzere Abschnitte zerlegt. Überhaupt zeigt der Dialog in der Merope oft eine äusserst knappe und bestimmte Ausdrucksweise:

Hill II, 1:

Merope:

Is the world dumb on my Eumenes' fate?

Ismen:

Calamity, too soon, had found a tongue.

Mer:

Has nothing from the borders yet been heard?

Eurycles:

Nothing that claims your notice.

Mer:

Who is he,
This prisoner, I am told, but now brought guarded?

Eur:

A rash young stranger, caught with guilty hand,
Red, from the recent marks of some new murder.

Mer:

A murder! an unknown! Whom has he kill'd?
How? and where was it? — I am fill'd with horror.

Vergleicht man diesen rasch vorwärts drängenden Dialog mit dem schleppenden Tempo Voltaires, so kann man Hill seine Anerkennung nicht verwehren.

Überhaupt beweist Hill auch in diesem Stück, dass er für das rein Dramatische ein feines Gefühl besass. In dieser Hinsicht steht seine Merope sicherlich über der Voltaires. Das zeigt sich zunächst an der Behandlung des Ortes. Die Ortseinheit, dieses lästige, die französische Tragödie im allgemeinen so oft in ihrer Entwicklung hemmende Gesetz, wirkt in Voltaires Mérope ganz besonders ungeschickt. Dieser Umstand war es gewesen, der Lessing bei einer Besprechung der Mérope[1]) seinen vernichtenden Kampf gegen die französische Tragödie eröffnen liess: die Voltaireschen Vorhänge in der Mérope waren das Ziel seines Spottes. Hill hat ihrer nicht mehr bedurft. Der I. und II. Akt seines Dramas spielen im Palaste der Merope, der III., in dem die Königin ihren eigenen Sohn als den vermeintlichen Mörder ihres Sohnes töten will, im Grabgewölbe des verstorbenen Königs Cresphontes, der IV. im Schloss des Poliphontes, der V. Akt weist sogar zwei Schauplätze auf: Die Szenen 1—5 spielen im Gefängnis, die letzte Szene in Hymens Tempel.

In noch besserem Lichte zeigt sich Hill bei seinen Änderungen in der Motivierung. Da ist z.B. die Episode mit der Rüstung des Cresphontes. An ihr wird bei Voltaire der unbekannt umherirrende Königssohn als der Mörder seiner selbst erkannt. Einen Ring, der bei Voltaires Vorbild, bei Maffei, als Erkennungszeichen diente, durfte Voltaire nicht wählen. Den Grund verrät er selber: *„Je n'ai pu me servir comme lui d'un anneau, parce que, depuis l'anneau royal dont Boileau se moque dans ses Satires, cela semblerait trop petit sur notre théâtre.[2])* Das leuchtet Lessing zwar ein, aber er fragt: „Aber

[1]) Hamburgische Dramaturgie, 44. Stück.
[2]) Réponse à M. de la Lindelle, Voltaire, Oeuvres IV, p. 197.

Das leuchtet Lessing zwar ein, aber er fragt: „Aber musste denn Voltaire eben eine alte Rüstung anstatt des Ringes wählen? Als Narbas das Kind mit sich nahm, was bewog ihn denn auch, die Rüstung des ermordeten Vaters mitzunehmen?“ [1]) Lessing gibt sich selbst Antwort auf diese Frage: „Damit Aegisth, wenn er erwachsen wäre, sich keine neue Rüstung kaufen dürfe und sich mit der alten seines Vaters behelfen könne? Der vorsichtige Alte! Liess er sich nicht auch ein paar alte Kleider der Mutter mitgeben? Oder geschah es, damit Aegisth einmal an dieser Rüstung erkannt werden könne? Wenn das so ist, so musste sie der Alte freilich mitnehmen, und der Herr von Voltaire hat Ursache, ihm dafür dankbar zu sein, dass er unter den blutigen Verwirrungen, bei welchen ein anderer nur an das Kind gedacht hätte, auch zugleich an eine so nützliche Möbel dachte.“

Dass mit der Rüstung etwas nicht in Ordnung war, hatte 20 Jahre vor Lessing schon Hill erkannt. Obwohl ihn Boileaus Satiren wohl nicht daran gehindert hätten, einen Ring als Erkennungszeichen zu wählen, so tut er auch das nicht, sondern wählt ein Schwert, gegen das Lessing noch weniger eingewendet haben würde, hätte er die geschickte Art bemerkt, wie Hill das Schwert des Königs Cresphontes in die Hände des Sohnes gelangen lässt. Hills Narbas hat aus dem Getümmel, wie Lessing von einem normalen Menschen annimmt, nur das Kind gerettet. Das Schwert des erschlagenen Königs lässt Hill in die Hände des Mörders Misanthus gelangen, der von Poliphontes zur Ermordung des Königs gedungen worden war. Die näheren Umstände dieser Handlung erfahren wir aus einer Einschaltung Hills in die letzte Szene des I. Aktes. Dort erzählt Poliphontes:

> T'was he, thou know'st, that faithful to my cause,
> On that black night, attending near Cresphontes,
> Taught the King's sword, amid the dusk of slaughter,
> To pierce his Master's breast.

[1]) Hamb. Dramat., 44. Stück.

Dann fährt er fort:

An act, so daring
Deserv'd the sword, tho' three rich gems adorn'd it.
He had it: and he wore it, for his pains.

Der ruchlose Besitzer des Schwertes wird ausgeschickt, den Königssohn, der mittlerweile herangewachsen ist, zu töten. Er stösst am Tempel des Alcides auf Eumenes. Eumenes wehrt sich tapfer und erschlägt schliesslich Misanthus, dem er das Schwert entrissen hat. Eumenes schildert selbst den Kampf:

Unarm'd, and inoffensive, so surpriz'd,
The God, I had address'd, repaid my prayer.
Warding the weakest stroke, with swordless hand,
Swiftly I clos'd, and seiz'd the wrested steel
. . . . . sav'd my breast
And plung'd it in his own. (II.)

Diese Änderung ist zweifellos sehr geschickt. Die schwerfällige Rüstung Voltaires ist dadurch glücklich aus der Welt geschafft. Leider wird Hills Verdienst durch eine zweite Änderung geschmälert, die er sich infolge der vorangehenden zu schulden kommen lassen musste, wollte er nicht das Drama seines spannendsten Momentes berauben: Merope forscht den blutbedeckten Fremdling aus, wen er erschlagen:

Voltaire, II, 2:

Mérope:

Parle. De qui ton bras a-t-il tranché la vie?

Égisthe:

D'un jeune audacieux, que les arrêts du sort
Et ses propres fureurs ont conduit à la mort.

In gleicher Weise fragt Hills Merope den Fremdling, ob der von ihm Erschlagene jung gewesen wäre. Hills Eumenes übergeht diese Frage, indem er nur die hastig folgende zweite Frage der Königin beantwortet; denn die wahre Antwort hätte ein rundes Nein sein müssen. Wissen wir doch aus Poliphontes Schilderung (Hill, I. Akt, letzte Szene[1]), dass Misanthus bei der Ermordung des Cresphontes, also vor fünfzehn Jahren, bereits ein Mann war.

[1]) Siehe oben p. 49.

Aber Eumenes darf die Frage der Merope nicht mit nein beantworten, weil damit erwiesen wäre, dass der Erschlagene nicht der junge Königssohn sein könne, und die ganze Verwickelung damit unmöglich geworden wäre.

Besser als Voltaire hat Hill auch am Ausgang des III. und zu Anfang des IV. Aktes motiviert. Bei Voltaire schliesst der III. Akt mit der Aufforderung Polyphontes an Mérope, ihm zur Hochzeit zu folgen:

Venez, madame.

Das fällt ihr aber nicht ein, und Lessing spottet: „[Sie] geht mit einer Exklamation zu einer andern Kulisse hinein, worauf Polyphont den IV. Akt wieder anfängt und nicht etwa seinen Unwillen äussert, dass ihm die Königin nicht in den Tempel gefolgt ist. . . . , sondern wiederum mit seinem Erox Dinge plaudert, über die er nicht hier, über die er zu Hause in seinem Gemache mit ihm hätte schwatzen sollen".[1])

Dieselbe Empfindung hatte Hill und änderte dementsprechend. Sein Poliphontes sagt am Ende des III. Aktes:

Poliphontes:

Follow, at leisure, you, while I prepare.

Dann begibt er sich zur Vorbereitung in ein Gemach seines Schlosses, wo wir ihn zu Anfang des IV. Aktes mit Erox im Gespräch finden. Also Lessing ganz nach Wunsch!

Glaubwürdiger hat Hill auch die Szene zu gestalten gewusst, in der Voltaires Euryclès die Bühne mit der Absicht verlässt, seine Freunde zum Schutz der Mérope zu versammeln (Voltaire: II, 3).

Lessing bezeichnet das Vorgehen des Euryclès als ein schülerhaftes Peto veniam exeundi. Euryclès ginge nicht heraus, um zu tun, was er gesagt habe, sondern nur um einige Augenblicke später (Voltaire: II, 5) mit der Rüstung des Königssohnes wieder herein kommen zu können.[2])

[1]) Hamb. Dramaturgie: 45. Stück.
[2]) Hamb. Dramaturgie: 45. Stück.

Hills Euricles entfernt sich zwar aus demselben Grunde, sagt bei seiner sofortigen Rückkehr aber, der noch gefesselte Eumenes hätte draussen auf ihn gewartet. Er hätte ihn entfesselt und wäre im Begriff gewesen, ihm seine Waffen zurückzugeben, als er an den Edelsteinen das Königsschwert erkannt habe.

Die mannigfachen Verbesserungen in der Motivierung, vereint mit der schon erwähnten freieren Wahl des Ortes und der grösseren Natürlichkeit des Dialoges bewirken, dass die englische Merope vom Standpunkt des Dramaturgen als weit besser bezeichnet werden muss als die französische.

Doch es war ja nicht in diesem Punkte, sondern, wie Hill in der *„Preface“* zu Merope sagt, in der Zeichnung der Charaktere, dass er Voltaire ein Beispiel geben wollte. Leider muss man von ihnen sagen, dass seine Gestalten nicht dazu angetan sind, diesen Zweck zu erfüllen, so sehr sich Hill auch um sie bemüht zu haben scheint.

Wie er in der *„Preface“* betont, will er alles Zufällige von den Figuren ablösen und ihre individuellen Züge herausarbeiten. Zum Nutzen ist dies Verfahren eigentlich nur dem Sohne der Merope, Eumenes, gereicht. Er gibt sich als ein frischer, lebensvoller Jüngling, er hat nichts von dem blöden Benehmen seines Vorgängers bei Voltaire, der seinen eigenen Namen nicht nennt (Voltaire: II, 2), wodurch er sich das Mitleid Lessings[1]) zuzog.

Hills Eumenes erzählt, dass man ihn in seiner Heimat Dorilas gerufen habe (Hill II, 2), und in der Schlußszene nach der Ermordung des Poliphontes spricht er selbst aufklärend zu dem erregten Volke, nicht Merope wie bei Voltaire.

Den Charakter des Poliphontes hat Hill ohne Änderung übernommen. Und wie steht es mit seiner Wiedergabe der Hauptgestalt, der Merope selbst?

Seinem Streben nach klarer Zeichnung und starken Effekten gemäss hat er ihren Hass dem frechen Werber

[1]) Hamb. Dramaturgie: 49. Stück.

Poliphontes gegenüber noch leidenschaftlicher zum Ausdruck gebracht. Rücksichtslos schleudert sie ihm von Anfang an ihren Abscheu ins Gesicht: *„Fell provoker of reproach, traitor, thou wretch,“* redet sie ihn abwechselnd an. Hill verwendet aber auch grosse Mühe darauf, den Edelmut der Merope, ihr Wohlwollen gegen Mitmenschen, ihre Trauer um den verschollenen Sohn noch nachdrücklicher zu betonen als Voltaire. Ihr weiches Gemüt wird fast überschwenglich gepriesen. Beim Verhör des Fremdlings (Hill II, 2) ruft sie, von seiner Unschuld durchdrungen, unabhängig von Voltaires Text aus:

> She were a tygress, that cou'd hear this tale,
> And pause, upon thy pardon.

Infolge dieser starken Betonung ihrer Milde wirkt der Umschlag ihrer Gesinnung, nachdem sie in dem Jüngling den Mörder ihres Sohnes erkannt zu haben glaubt, ihr Entschluss, den vermeintlichen Mörder mit eigner Hand zu töten, bei Hill noch überraschender als bei Voltaire. Die Ausführung dieses Entschlusses wird noch unglaublicher dadurch, dass sie nicht sofort zur Tat schreitet, sondern erst lange Vorbereitungen trifft, während deren, wäre sie wirklich ein zartfühlendes Weib, das menschliche Fühlen in ihr unbedingt wieder die Oberhand bekommen müsste. Das ist aber nicht der Fall, und so trifft Hills Merope doppelt der Vorwurf Lessings, der in Bezug auf Voltaires Mérope sagt,[1]) sie sei eine Henkerin, die martern und nicht strafen wolle. Da Hill die Szene vor der Opferung des Mörders (Hill III, 3) mit seiner Vorliebe für hochdramatische Situationen noch etwas breiter behandelt als Voltaire, so wird dadurch das Abstossende ihrer Handlung nur noch mehr gesteigert. Hills Merope wird hier geradezu die Tigerin, mit der sie vorher nicht verglichen zu sein wünschte. Zwar bricht nach eingesehenem Unrecht ihre Mutterliebe wieder hervor, aber ihre beabsichtigte Grausamkeit wirkt zu nachhaltig, als dass wir uns wieder mit ihr aussöhnen könnten. Hills Merope ist trotz seiner Bemühungen, ja, viel-

[1]) Hamb. Dramaturgie: 47. Stück.

leicht gerade durch sie, verzerrt und verzeichnet.

Die übrigen Figuren des Dramas sind in der englischen Bearbeitung dieselben geblieben; erwähnenswert ist nur noch, dass Ismene zur Tochter Narbas' gemacht ist, während sie bei Voltaire als die Vertraute der Mérope erscheint.

Trotz ihrer Mängel war der Merope Hills eine gute Aufnahme und eine lange Nachwirkung beschieden. Die Meinungen über ihren Wert gingen weit auseinander; während Baker geneigt ist, sie über alle in Hills Tagen entstandenen Tragödien zu stellen — *nor can it surely be considered as paying this author any very exalted compliment to rank the tragedy of Merope as superior to any one which has hitherto appeared since,*[1]) verurteilt sie Genest als *„very inferior to Voltaire's Merope“*, was denn doch nicht zutrifft.[2]) Sie wurde am 15. April 1749 auf dem Drury-Lane Theatre erstmalig aufgeführt[3]) mit gutem Erfolg. Während des nächsten Winters erlebte sie neun Wiederholungen.[4]) Dann verschwand sie scheinbar auf fünf Jahre (Genest vermerkt keine Aufführung), wurde aber in den Jahren 1755—60 alljährlich gegeben.[5]) Von diesem Zeitpunkte ab werden die Aufführungen selten, doch erfolgen sie, allerdings in weiten Zwischenräumen, noch bis zum Jahre 1815[6]). Nach diesem Jahre scheint die Merope nicht mehr gegeben worden zu sein.

Die Bedeutung der Hillschen Meropebearbeitung für die englische Bühne liegt nicht nur in den unleugbaren Vorzügen des Stückes, sondern auch in den Nachahmungen, die sie auf der englischen Bühne bewirkte. Lassen sich doch in der berühmtesten englischen Tragödie des 18. Jahrhunderts, in Homes „Douglas“, deutliche Spuren des Einflusses der Merope erkennen, wie schon Baker (B. D. III, p. 36) angedeutet hat.

[1]) B. D. III, p. 36.
[2]) Gen., IV, p. 269.
[3]) „ IV, p. 269.
[4]) „ IV, p. 295.
[5]) „ IV, p. 442, 474, 479, 518, 577, 602.
[6]) Gen., V, p. 91, 355, 551. VI, p. 78, 443. VII, p. 356. VIII. p. 494.

Der Hauptsache nach beruht John Homes Tragödie „Douglas“[1]) auf einer schottischen Ballade,[2]) aber in dem Verhältnis der Heldin des Stückes, Lady Randolph, zu ihrem wiederaufgefundenen Sohn steckt unzweifelhaft vieles, was unmittelbar an Merope und Eumenes erinnert. Wie Merope sieht sich Lady Randolph von dem Schicksal bedroht, das Erbe ihres Sohnes an andere zu verlieren, da ihr eigner Sohn seit frühester Jugend verschollen ist. Wie jene beklagt auch sie ihr trauriges Los und äussert gegen ihre Vertraute Anna ihren Hass gegen die, welche um ihre Hand werben. Ihr Benehmen, als sie sich eines Tages einem Fremdling gegenübersieht, unter dessen schlichtem Namen Norval sich niemand anders als ihr totgeglaubter Sohn verbirgt, ebenso die darauffolgende Erkennungsszene, zeigen überraschende Übereinstimmungen mit den entsprechenden Szenen des Hillschen Trauerspieles, das Home gegen Ende 1749 bei einem Besuche Londons auf der Bühne gesehen haben kann. Allerdings besteht auch die Möglichkeit, dass Home die an die Handlung der Merope erinnernden Züge seines Douglas nicht der Voltaire-Hillschen Tragödie, sondern der italienischen Merope des Maffei (entstanden 1714, ins Englische übersetzt 1731 und 40) verdankt.[3]) Doch kann uns in der Annahme einer Nachahmung der Hillschen Merope noch die Tatsache bestärken, dass die Tragödie „Douglas“ im Jahre 1749, dem Erscheinungsjahre der Merope, konzipiert wurde.[4]) Beendet war sie 1755 und erlebte in Edinburgh am 2. Dezember 1756 ihre Uraufführung.[5]) Im März des nächsten Jahres ging sie in London auf dem Covent-Garden Theatre unter ausserordentlichem Beifall in Szene. Von diesem Zeitpunkt ab wurde sie auf den verschiedensten englischen Bühnen mit un-

[1]) John Home's Works, Bd. I, p. 287 ff.

[2]) vgl. Henry Mackenzie's Account, Works, p. 36.

[3]) vgl. Näheres bei Eug. Wolbe: Quellenstudien zu J. Homes Douglas, Berlin 1901; p. 16 ff, 22 ff, 26 f, 29, 32 f.

[4]) Account vor Works, p. 35. Anders Wolbe l. c. p. 7, der die erste Skizze der Tragödie 1750 ansetzt.

[5]) Account p. 36.

geschmälertem Erfolge bis ins 4. Dezennium des 19. Jahrhunderts aufgeführt.[1]) An Zahl der Aufführungen geht sie weit über Hills Zara hinaus. Genest nennt Homes Werk „*by far the best play that has been written since the days of Rowe*".[2])

Noch eine zweite, nicht so erfolgreiche, aber doch auch beachtenswerte Tragödie, der „Barbarossa" des Dr. John Brown[3]) (1715—1766)[4]), ist höchstwahrscheinlich unter dem Einflusse der Merope Hills entstanden. Ihre Abfassungszeit fällt in die Jahre nach deren Erstaufführung. Ihre Fabel zeigt grosse Übereinstimmung mit der der Merope. Barbarossa hat die Rolle des Tyrannen Poliphontes übernommen. Er hat den Gemahl der Königin Zaphira getötet, deren Sohn Selim verbannt; Zaphira wünscht er zu heiraten. Deshalb will er den Thronfolger ganz aus dem Wege räumen. Zwei gedungene Mörder sollen ihn beseitigen, sobald sie seiner habhaft würden. Zum Zeichen des Gelingens sollte der eine von ihnen ihm den Siegelring zurückbringen, den er ihnen mitgab. Selim erschlägt die beiden Häscher und erhält von dem einen den Ring, damit er sich rette. Als Achmet verkleidet (so hiess der eine der Mordgesellen), bringt er die Botschaft, Selim sei erschlagen, zu Barbarossa und zeigt zum Beweise den Ring vor. — Soweit spielt sich die Handlung ähnlich wie bei Hill ab. Dann bringt Brown eine Änderung insofern, dass er die Vertraute der Königin, Irene, zur Tochter Barbarossas und Geliebten Selims macht. Daraus ergeben sich mancherlei Verwicklungen, die Brown so löst, dass er den Tyrannen im ehrlichen Zweikampf von Othman, einem Parteigänger Selims, er-

[1]) Verzeichnis der Douglasaufführungen bei Genest:
Bd. IV, p. 489—644, umfassend die Zeit 1757—62.
„ V, p. 218—628, „ „ „ 1768—77.
„ VI, p. 16—529, „ „ „ 1777—88.
„ VII, p. 21—648, „ „ „ 1790—1805.
„ VIII, p. 38—647, „ „ „ 1807—18.
„ IX, p. 194—497, „ „ „ 1822—27.

[2]) Gen., IV, p. 490

[3]) Barbarossa von Brown in „The New English Theatre" Bd. VIII.

[4]) vgl. D. N. B., VII, p. 10 ff.

schlagen lässt. — Anregung und Grundidee auch dieses Dramas sind aller Wahrscheinlichkeit nach Hill entnommen.[1]) Baker hebt die Übereinstimmungen zwischen Barbarossa und Poliphontes hervor und spricht ausserdem auch von einem etwaigen Einfluss Bajazets, der aber sicher nicht stattgefunden hat, da Bajazet ganz anders geartet ist. — Barbarossa wurde am 17. Dezember 1754 (D. N. B.) erstmalig gegeben[2]) und erlebte bis in das 3. Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts Wiederholungen.[3])

Als letzte Tragödie, die sich mit dem Meropethema befasst, käme der „Cyrus" des John Hoole[4]) in Betracht. Hier liegt aber die Annahme allzu nahe, dass Hoole, der als Metastasio-Übersetzer bekannt ist,[5]) nicht auf Hill, sondern auf die Merope des Metastasio zurückgegriffen habe. Auch inhaltlich bietet die Tragödie wenig Stützpunkte für die Annahme, dass sie auf Hill zurückzuführen sei. Victor[6]) und Genest[7]) bezeichnen sie beide als nur auf Metastasio aufgebaut.

Zu den Dramen, die Baker (B. D. III, p. 36) als unter dem Einfluss der Hillschen Merope stehend anführt, gehört auch die „Creusa" (aufgeführt 1754) von W. Whitehead. An anderer Stelle (B. D. II, p. 141) sagt jedoch Baker, die Tragödie sei auf Euripides' „Jon" aufgebaut. Die Frage liess sich nicht klarstellen, da mir Creusa nicht zugänglich war.

IV. „The Roman Revenge".

Tragödie von A. Hill nach Voltaires „La Mort de César"

(1753).

Die vierte Tragödie Hills, die unter Voltaires Ein-

[1]) vgl. B. D. II, p. 48, der auch die Verwandtschaft mit Hills Merope betont.

[2]) Gen., IV, p. 406.

[3]) Letzte Aufführung 1827, vgl. Gen. IX, p. 408.

[4]) Cyrus by John Hoole in Bell's British Theatre. Bd. 24. London 1795.

[5]) B. D., II, p. 150.

[6]) Victor: III, p. 146.

[7]) Gen., V, p. 239.

fluss steht, ist „The Roman Revenge". Entstanden 1737[1]) wurde sie erst nach Hills Tode im Jahre 1753 aufgeführt, nachdem sie von ihm öfters durchgefeilt worden zu sein scheint. Stilistisch erinnert sie oft an „Zara". Bolingbroke war besonders für sie begeistert: *„One of the noblest dramas that our language or any age can boast"*,[2]) nennt er sie. Ähnlich urteilt der Verfasser von Hills Leben vor der Ausgabe seiner Werke: *„It is founded on the story from which Shakespeare wrote his Julius Caesar, but has not one line or sentiment of Shakespeare and yet every line and sentiment in it do credit to Shakespeare".*

Shakespeares Tragödie war die eine Quelle des Dramas, die Hill jedoch sehr selbständig benutzt hat. Denn zwischen Shakespeares Behandlung des Stoffes und der seinigen besteht ein wesentlicher Unterschied, auf den Baker als erster aufmerksam machte: *„The plot of it is the death of Julius Caesar, and Hill has heightened the distress by a circumstance, which, however, we know not, that he has any authority for in history, viz. the making Brutus find himself, after the death of the dictator to be his natural son".*[3]) Diese Neuerung Hills ist ihm somit aufgefallen, ihre näheren Umstände hat er aber nicht beachtet, denn Brutus erfährt bei Hill nicht erst nach Caesars Tod seine Herkunft, sondern dieser entdeckt sie ihm lange vor seiner Ermordung.[4]) Jedenfalls hielt er die Änderung für eine eigne Erfindung des Verfassers. Das ist aber nicht der Fall. Denn sämtliche Szenen, in denen dieses Motiv entwickelt ist, sind aus Voltaires Tragödie: „La Mort de César" (gedr. 1735) entlehnt.

Hill erwähnt seine französische Quelle merkwürdiger-

---

[1]) vgl. Theophilus Cibber: Lives of the Poets, V, p. 275; Life vor Works, p. XVIII; D. N. B. XXVI, p. 389: The Roman Revenge written about 1738 as Caesar, when he published a pamphlet „On the Merits of Assassination, with a view to this case of Caesar," published 1754.

[2]) Life, p. XIX.

[3]) B. D., III, p. 220.

[4]) Akt III, Szene 6.

weise nicht, und doch finden wir fast sämtliche Szenen der dreiaktigen französischen Tragödie in Hills fünfaktigem Drama wieder. So ist z.B. der III. Akt, von der starken Kürzung des Monologs des Brutus in der 2. Szene, vielen Dialogänderungen und der von Hill eingefügten 3. Szene abgesehen, ein getreues Abbild des II. Aktes bei Voltaire mit oft fast wörtlicher Übersetzung.

Voltaires Tragödie „La Mort de César" ist bekanntlich unter dem unmittelbaren Einfluss Shakespeares entstanden.[1]) Die englische Tragödie einfach zu übertragen, hatte er seines französischen Publikums wegen nicht gewagt. Dieses wäre über das *„ouvrage monstrueux"*[2]) entsetzt gewesen, und so stutzte Voltaire die Shakespearegestalten für den verfeinerten französischen Geschmack zu. Ob zu ihrem Vorteil, ist eine andere Frage. Auch an der Verwicklung des Stückes machte er sich zu schaffen. Brutus wird der Sohn Caesars, die Frucht einer heimlichen Ehe mit Servilia, der Schwester Catos. Caesar selbst enthüllt ihm seine Herkunft. Eine tiefgreifende Änderung, die dem Stücke leicht gefährlich werden kann. Denn die Handlungsweise des Brutus, der wissentlich den Vater mordet, hat, selbst wenn der glühendste Patriotismus als Triebfeder hingestellt wird, für unser Gefühl etwas Unnatürliches, ja Abstossendes. Da hat denn auch Voltaire versagt. Seine Charakterisierungskunst reichte nicht hin, den Brutus die ungeheure Tat des Vatermordes ausführen zu lassen, ohne dass er in den Augen des Zuschauers verliert.

Möglicherweise hat gerade diese Aufgabe Hill zur Bearbeitung desselben Stoffes gereizt. Sein Brutus ist jedenfalls, das soll vorweggenommen werden, weit natürlicher und glaubwürdiger, als der Voltaires.

Zur besseren Durchführung des Vergleichs ist die Inhaltsangabe beider Stücke notwendig.

Voltaires Stück[3]) hat folgenden Inhalt:

[1]) vgl. Einleitung p. 9.

[2]) vgl. Préface zu „La Mort de César" vom Jahre 1736; Oeuvres III, p. 309.

[3]) Voltaire, Oeuvres: III, p. 321.

I. Akt.

1. Caesar erklärt dem Antonius, dass Brutus aus seiner geheimen Ehe mit Servilia, der Schwester Catos, stamme. Er kennt seine republikanische Stimmung, hofft aber doch, er werde sich ändern, wenn er seine ihm eine glänzende Laufbahn erschliessende Herkunft erführe. Antonius bezweifelt dies.

2. Dolabella meldet die Ankunft der Senatoren.

3. Caesar erklärt ihnen seinen Wunsch, den Königstitel zu erhalten. Die Republikaner sind entsetzt. Sie wollen lieber den Tod als einen König. Vor allem Brutus vertritt diese Ansicht.

4. Antonius rät Caesar, den Brutus aufzugeben, doch vergebens.

II. Akt.

1. Antonius sucht Brutus zu beeinflussen. Brutus verhöhnt ihn.

2. Brutus ruft sich im Selbstgespräch zurück, was seine Ahnen für Rom getan. Er beschliesst Rom nicht im Stiche zu lassen.

3. Cassius, Cinna, Casca, Decimus, die Caesar feindlichen Republikaner, kommen. Cassius stachelt Brutus zur Tat auf. Er wird durch Jauchzen des Volkes unterbrochen.

4. Cimber stürzt herein und berichtet, Antonius habe Caesar eine Krone aufgesetzt, das Volk aber sei in Rufe des Schmerzes und der Entrüstung ausgebrochen; Caesar, die ungünstige Stimmung bemerkend, habe Krone und Szepter auf den Boden geworfen und mit Füssen getreten, worauf das Volk gejauchzt habe. Caesar aber liesse nicht nach, er wolle vom Senat erzwingen, was das Volk ihm versagt. Die Verschwörer beschliessen Caesars Tod. Cassius betont, jeder solle fallen, der nach Herrschaft strebe; ein wahrer Republikaner beachte weder Vater noch Sohn, für ihn gäbe es nur die Tugend, die Götter, das Gesetz und sein Vaterland.

5. Caesar erforscht Brutus' Stimmung. Dieser zeigt seinen Tyrannenhass unverhüllt. Da reicht ihm Caesar

schweigend einen Brief der Servilia, seiner Mutter. Brutus ist überwältigt. Caesar bittet ihn, ihn Vater zu nennen. Brutus bleibt feindselig. Er bittet Caesar, das Streben nach der Krone aufzugeben oder ihn zu töten. Caesars Zorn bricht los. Er schwört, sein Vorhaben mit Gewalt durchzusetzen.

III. Akt.

1. Die Verschworenen versammeln sich. Brutus fehlt.

2. Brutus kommt verstört. Man vermutet Verrat, doch er entdeckt sein furchtbares Geheimnis und stellt es den Freunden anheim, was er tun solle. Cassius überredet ihn, den Mord zu vollführen. Die Verschwörer gehn, Brutus bleibt allein zurück.

3. Caesar kommt und

4. versucht noch einmal, den Sohn zu gewinnen; Brutus dagegen will den Vater überreden. Sie einigen sich nicht. Schweigend nehmen sie von einander Abschied.

5. Caesar geht zum Capitol, wird gewarnt.

6. Dolabella schildert dem Volk die Grösse Caesars. Er wird durch Lärm hinter der Szene unterbrochen. Das Furchtbare ahnend, will er Caesar zu Hülfe eilen.

7. Doch Cassius kommt ihm mit blutigem Dolch entgegen. Dolabella hetzt das Volk auf ihn. Cassius aber gewinnt die Römer für sich und warnt sie vor der List des Antonius.

8. Antonius kommt und hält seine Leichenrede. Er zeigt mit dem Finger auf die einzelnen Wunden des toten Caesar und nennt den Verschwörer, der sie geschlagen. Das Volk fliegt zur Rache.

Diesen Stoff verwendet Hill wie folgt:

I. Akt.

1. Cassius erfährt, dass Brutus Caesars Sohn ist. (Voltaires Motiv, aber anders gewendet).

2. Ein Augur warnt Caesar vor seinem Gang nach dem Kapitol.

3. Caesar entschliesst sich, Roms König zu werden.

4. Calphurnia erzählt ihm den inhaltsschweren Traum der Portia, der auf Caesars Tod deute.

Diese vier ersten Szenen sind unabhängig von Voltaire, sein Einfluss beginnt erst mit der 5. Szene.

5. Caesar erklärt Antonius, dass Brutus sein Sohn sei (vgl. Voltaire I, 1).

Bei Voltaire sagt Caesar über seine Verbindung mit Servilia:

Par un hymen secret elle me fut unie.
Ce farouche Caton, dans nos premiers débats,
La fit presque à mes yeux passer en d'autres bras . . .

vgl. Hill I, 5

Servilia was, in secret, vow'd my wife
When Cato, whose austere and captious virtue
Repell'd even virtue — if it cross'd his own . . .
Forc'd her, distracted, to a Brutus' arms.

Der über diese Mitteilung entsetzte Antonius sagt bei Voltaire:

Quoi! faut-il que du sort la tyrannique loi,
César, te donne un fils si peu semblable à toi.

Hill:

What mean the wanton Powers who license chance,
To shame thee, with a son, unlike, as Brutus.

Caesar hofft ihn umzustimmen.

Voltaire:

Le temps amollit tout.

Hill:

Time, that transforms us all, shall win back, Brutus.

6. Caesar setzt sich mit den Senatoren auseinander (vgl. Voltaire I, 3). Antonius schlägt für ihn den Königstitel vor. Cimber entgegnet:

Voltaire:

Marius, ni Sylla, ni Carbon, ni Pompée,
Dans leur autorité sur le peuple usurpée,
N'ont jamais prétendu disposer à leur choix
Des conquêtes de Rome, et nous parler en rois.

Hill:

Never, rash Consul,
Never did Sylla, Marius, Pompey, never,
In all the boldness of usurp'd command
Dare the shun'd name.

Auch Brutus vertritt wie bei Voltaire die republikanische Freiheit.

7. Unterredung zwischen Caesar und Brutus (keine Parallele bei Voltaire).

8. Antonius fragt Caesar, was er mit den Senatoren zu machen gedenke; er selbst rät zu äusserster Strenge:

Voltaire (I, 4):

Il faudrait être craint, c'est ainsi que l'on règne;

Hill:

What prince, who was not fear'd was ever safe?

Caesar will es mit Nachsicht versuchen, auch bei seinem Sohn.

II. Akt.

Dieser ganze Akt ist unabhängig von Voltaire. Calphurnia lässt ihrem Gatten durch den Satiriker Torbilius, eine von Hill eingeführte Persönlichkeit, mitteilen, dass Cassius eine Verschwörung gegen ihn angezettelt habe, zu der auch Brutus gewonnen werden solle; Caesar aber fürchtet von ihm nichts. Schliesslich schreibt Caesar auf ein Schreibtäfelchen ein Todesurteil, in dem er den Namen des Verurteilten nicht nennt: Calphurnia soll die Lücke ausfüllen, wenn sie den Caesar bedrohenden Verräter erkannt habe. Dem Antonius trägt er auf, Brutus Stimmung zu erforschen.

III. Akt.

1. Antonius bei Brutus (vgl. Voltaire II, 1). Er will ihn aushorchen; Brutus unterbricht ihn:

Voltaire:

Ah, je frémis déjà; mais c'est de vous entendre.
Ennemi des Romains, que vous avez vendus
Pensez vous, ou tromper, ou corrompre Brutus?

Hill:

I have already trembled, Antony!
Trembled — to hear a Roman tempt a Roman,
And dare corrupt a patriot, yet unsold.

Unverhüllt wie bei Voltaire bekundet er seinen Königshass.

2. Brutus beklagt in einem Selbstgespräche das gedemütigte Rom und ruft die Manen seiner Vorfahren an,

ihn zu stärken (vgl. Voltaire II, 2); aber Hill bietet für die 30 Alexandriner nur 11 Blankverse.

3. Eine von Hill eingefügte Szene. Brutus wird von Torbilius zu einer Unterredung mit Calphurnia gebeten. Er lehnt ab und will erst mit den Verschwörern verhandeln.

4. Die Verschworenen treten ein (vgl. Voltaire II, 3) Cassius beklagt den Fall Roms:

Voltaire:

Six cents ans de vertus, de travaux et de guerre:
César jouit de tout.

Hill:

All that six hundred bleeding years have gain'd,
Thrown, at one cast, to Caesar!

5. Cimber kommt und berichtet über den Vorgang auf dem Capitol (vgl. Voltaire II, 4). Nach diesem Bericht erklärt sich Brutus bei Voltaire sofort zur Ermordung Caesars bereit. Bei Hill fragt er nach der Mitteilung, dass sich Caesar in sechs Stunden die Krone aufsetzen wolle: *„Holds he that hope?“* und Hill lässt Decimus antworten: *„Yes: and who helps us?“* Cassius fasst seine Entgegnung in das eine Wort: *„Death,“* und als Brutus immer noch ausweichend erwidert, zieht er sein Schwert, um sich zu töten. Brutus entwaffnet ihn und erklärt sich bereit, Caesar zu ermorden. Die sich anschliessende Schwurszene ist grosszügiger entworfen als bei Voltaire.

6. Unterredung zwischen Caesar und Brutus (vgl. Voltaire II, 5). Caesar zeigt den Brief der Servilia, woraus Brutus seine Herkunft ersieht, aber er will lieber sterben als Caesars Anspruch auf die Königswürde anerkennen.

IV. Akt.

Der ganze Akt zeigt keinen Anschluss an Voltaire. Calphurnia beschwört Portia, ihren Gemahl Brutus vor Cassius zu warnen. Portia dringt in Brutus, ihr zu sagen, was es mit Cassius für eine Bewandtnis habe, und zwingt ihn schliesslich durch eine Verletzung, die sie sich selbst beibringt, ihr Rede zu stehen. Er gibt ihr die Rolle mit den Namen der Verschworenen. Er selbst eilt davon, da

er fürchtet, seine Sache sei verraten. Calphurnia erhält die Rolle, die Portia bei ihren Brutus verdammenden Worten vor Schrecken fallen liess. Portia sinkt in Ohnmacht. Jetzt füllt Calphurnia auf Caesars Schreibtafel die Lücke in dem Todesurteil mit dem Namen des Mannes aus, in dem sie Caesars gefährlichsten Feind erkennt, mit dem Namen des Brutus. Portia ist wieder zu sich gekommen. Sie hat Calphurnias letzte Worte gehört und will zu ihrem Gatten eilen, um ihn zu retten. Calphurnia befiehlt sie zurückzuhalten. Es folgt ein wortreicher Disput der beiden Frauen, dem durch das Kommen des Cassius ein Ende gemacht wird. Portia benachrichtigt ihn von der dem Brutus und den anderen Verschworenen drohenden Gefahr. Cassius eilt fort, um den Tod Caesars zu beschleunigen.

V. Akt.

1. Die Szene wird eingeleitet durch eine wirkungsvolle, von Voltaire unabhängige Schilderung der aufgeregten Natur. Erst am Schlusse der Szene ist wieder Anlehnung an Voltaire (III, 1) zu erkennen: Brutus kommt verstört.

2. Diese Szene geht anfangs nach Voltaire (III, 2), dann arbeitet Hill selbständig, um die Handlungsweise Brutus' besser zu motivieren, der an dieser Stelle bei Voltaire unglaublich hartherzig und unnatürlich erscheint, sodass schwere Schatten auf sein Bild fallen. Brutus verkündet den Verschworenen seine Herkunft:

Voltaire III, 2:

Servilie
Par un hymen secret à César fut unie!
Je suis de cet hymen le fruit infortuné.

Hill:

Servilia was in secret wedlock join'd
And gave herself, and me to Caesar's love.

Cassius bezeichnet Cato als Brutus' wahren Vater:

Voltaire:

Caton forma tes moeurs, Caton seul est ton père.

Hill:

If duty binds — thy soul was son to Cato.

Er sucht ihm zu beweisen, dass Caesar dem Gemeinwohl geopfert werden müsse. Brutus ringt mit sich: *„Save Caesar, all ye Gods!"* Er sucht Cassius das Fürchterliche dieses Mordes vor Augen zu stellen:

„Dies! Cassius! by a son; oh, righteous Heaven!"

Ja, von diesem zum äussersten getrieben, droht er, ihn an Caesars Statt mit seinem Schwert zu durchbohren. Da greift Cassius zu dem letzten Mittel. Er reicht Brutus das Täfelchen, auf das Calphurnia kurz zuvor seinen Namen gesetzt hatte. Cassius hatte den Soldaten Caesars, dem Calphurnia das Todesurteil zur Ausführung übergeben hatte, gefangen genommen und bei ihm die verhängnisvolle Schreibtafel gefunden. Brutus liest sein von Caesar selbst geschriebenes Todesurteil:

„By, Heaven! 'tis Caesar's hand."

Sofort fällt Cassius ein:

„'Tis Caesar's heart,"

und bringt Brutus so weit, dass dieser schliesslich ausruft:

„Brutus is no son of Caesar."

Kaum aber triumphiert Cassius, da erwacht in Brutus wieder die Liebe zum Vater:

„Oh, I am yet his son!"

Trompetenstösse verkünden Caesars Kommen.

3. Caesars letztes Gespräch mit Brutus zeigt zuerst wörtliche Anklänge an Voltaires Text (III, 4):

César:

Eh bien! que veux-tu? Parle. As-tu le coeur d'un homme? Es-tu le fils de César?

Brutus:

Oui, si tu l'es de Rome.

Hill; Caesar:

Wilt thou be son to Caesar?

Brutus:

Caesar's son
With pride—if Caesar will be son of Rom.

Die folgende Unterredung verläuft wie bei Voltaire. Sie können sich nicht einigen und nehmen schliesslich wie bei Voltaire Abschied von einander.

4. Die Szene geht inhaltlich nach Voltaire (III, 5), nur hat Hill Voltaires Dolabella durch einen Caesar treu ergebenen Britten ersetzt, offenbar um dem Lokalpatriotismus der Engländer zu schmeicheln.

Caesar heisst ihn willkommen:

Welcome, my bold Briton—welcome Trinovantius,
I love thy country's virtues.

Trinovantius bekräftigt:

No Briton wastes a prayer upon himself,
When his friend's life 's in danger.

Dann setzt die Voltairesche Szeneneinleitung ein, und die Handlung wickelt sich ab wie bei ihm.

5. Diese Szene ist Hills eigne Erfindung. Calphurnia lässt die Rolle mit den Namen der Verschworenen Caesar auf dem Weg zum Kapitol von Torbilius überreichen; aber Caesar weigert sich sie zu lesen:

Take back thy bloody list, and hide man's baseness:
Where trust is tainted by such dire deceit,
Life is not worth preserving.

6. Wie Dolabella bei Voltaire (III, 6) spricht Trinovantius zum Volk über Caesars Grösse. Schliesslich Tumult hinter der Szene wie bei Voltaire.

Dolabella:

Courons le sauver.

Trinovantius:

Follow me and save him.

Es ist zu spät.

7. In dieser Szene ist zunächst eine Einschiebung Hills festzustellen. Er lässt den verwundeten Cimber berichten, dass nach der Ermordung Caesars Servilia, die verschollen war, erschienen sei und Brutus den Vatermord vorgeworfen habe, worauf Brutus sich einen Dolch in die Brust habe stossen wollen. Er aber (Cimber) habe den Stoss mit seinem Arm aufgefangen. Antonius er-

scheint und fordert das Volk auf, sich auf dem Forum zu versammeln, dort werde er den Römern das Testament Caesars mitteilen.

Als Ergebnis dieses Vergleiches erhalten wir die Tatsache, dass der I., III. und V. Akt des Hillschen Dramas eine Wiedergabe der drei Akte der Tragödie Voltaires bedeuten, während der II. und IV. Akt neben vielen selbständigen Zusätzen Hills Shakespearemotive erkennen lassen. Immerhin muss bewundert werden, wie geschickt Hill die verschiedenen Quellen zu vereinigen wusste, sodass sie ein nicht ungeschicktes Ganzes ergeben. Auf der Bühne war die Hillsche Tragödie zweifellos wirksamer als die kurze Tragödie Voltaires. Der reiche Ortswechsel, die gehaltvolle Sprache, vor allem die teilweise treffliche Charakterzeichnung verleihen dem Stück ein höheres Interesse, als die Tragödie Voltaires beanspruchen kann. Unter Hills Voltairebearbeitungen dürfte es seinem Werte nach an zweiter Stelle stehn. Es verdient keineswegs die Geringschätzung, mit der Baker von ihm spricht.[1]) Ein Charakter wie Hills Cassius muss in seiner unheimlichen Grösse als geradezu meisterhaft bezeichnet werden. Wie weit geht da Hill über Voltaire hinaus! Wie dämonisch weiss er ihn uns durch Calphurnias Schilderung (II, 1) vor Augen zu stellen:

> Cassius! — — stern Cassius! —
> Blast him, Heaven! — methinks,
> I see him, there, — full, in my eyes, he glares!
> Pale, in the horrid transport of his vengeance,
> And, dreadfully, enjoys the ghastly scene!

Hills „Roman Revenge“ hat eine ihren Verdiensten gemässe Anerkennung in England nicht gefunden. Sie wurde 1753 auf dem Theatre in Bath gegeben, wie Baker sagt: „*with some success.*“[2]) Ob danach noch Aufführungen erfolgten, ist nicht zu ermitteln, wahrscheinlich war es der „Julius Caesar“ des wieder zu Ehren kommenden Shakespeare, der Hills Tragödie bald in Vergessenheit geraten liess.

[1]) B. D., III, p. 314.
[2]) B. D., III, p. 219.

III. Mahomet, the Impostor.

Tragödie von James Miller und John Hoadly nach Voltaires Mahomet.

(1744).

Die Tragödie Mahomet ist bekanntlich das Stück Voltaires, dem die hohe Ehre zu teil ward, von Goethe übersetzt und auf die Bühne gebracht zu werden. Französische Voltaireforscher pflegen dies Ereignis stets mit Stolz zu buchen, einen Rückschluss auf besondere künstlerische Eigenschaften des Mahomet darf man deswegen doch nicht ziehen. Der Mahomet erhebt sich keineswegs über das Durchschnittsmass von Voltaires übrigen Dramen, nur fällt er durch seine stark freigeistige Haltung auf. Vom rein künstlerischen Standpunkt aus ist dies jedoch eher ein Mangel als ein Vorteil.

Ein besonderes Verdienst des Stückes war es also nicht, was Goethe zu seiner Übersetzung trieb. Es war lediglich seine Vorliebe für den Helden des Stückes, den aussergewöhnlichen Menschen Mahomet, die ihn zur Übertragung veranlasste, obwohl Voltaire seinen Mahomet in keinem günstigen Lichte zeigt.

Früher als in Deutschland hatte Voltaires Mahomet seinen Einzug in England gehalten. James Miller hatte ihn im April 1744, bereits anderthalb Jahre nach seinem Erscheinen auf der französischen Bühne, dem englischen Publikum vorgestellt. Für den Engländer war nicht wie für Goethe Heroenkultus die Triebfeder zu seiner Bearbeitung gewesen, er hatte den Mahomet lediglich deswegen zur Übertragung aufgegriffen, weil sich Voltaire um diese Zeit, namentlich wegen des Erfolges der Hillschen Zara (1736), auf der englischen Bühne grosser Beliebtheit erfreute, und der Bearbeiter erwarten konnte, mit dem Stück gute Geschäfte zu machen.

James Miller[1]) (1706—44) war von Beruf Geistlicher. Für die Bühne schrieb er zur Verbesserung seiner wirtschaftlichen Lage. Bis 1743 hatte er nur Komödien hervorgebracht, zu denen er sich vielfach in Frankreich den

[1]) vgl. D. N. B., XXXVII, p. 410.

Stoff holte.[1]) Der Mahomet ist seine erste und letzte Tragödie. Ihrer Tendenz nach passte sie zwar wenig zum Stande des geistlichen Herrn, was z.B. Genest[2]) auch vermerkt: *„There are some sentiments which would not be very agreeable to the High Church party."*

Miller muss die Bearbeitung des Mahomet im Jahre 1743 vorgenommen haben, um die Wende des Jahres lagen bereits vier Akte beendet vor. Der Dichter war jedoch über der Arbeit erkrankt und überliess die Umwandlung des letzten Aktes seinem Freunde John Hoadly. John Hoadly (1711—76) war ebenfalls Geistlicher und schrieb auch Dramen.[3]) Zu Anfang des Jahres 1744 lag das Stück vollendet vor. Millers Kräfte schwanden zusehends, er erlebte noch die erfolgreiche Erstaufführung im Drury-Lane Theatre am 25. April 1744,[4]) starb jedoch in der folgenden Nacht. Nach seinem Tode wurde die Tragödie noch einmal zum Benefiz für die Witwe des Verstorbenen gegeben,[5]) dann verschwand sie von der Bühne für zwanzig Jahre. Erst am 25. November 1765[6]) erfuhr sie in Drury-Lane eine Auferstehung. Genest bemerkt, es sollten mittlerweile Veränderungen daran vorgenommen worden sein, doch fügt er hinzu: *„These alterations are slight, they consist chiefly of ommissions."*[7]) Jedenfalls hat sich von da an das Stück lange auf der Bühne erhalten.[8])

Millers Mahomet liegt uns in einem Abdruck in *Mrs. Inchbalds British Theatre* vor.[9]) Wir sind nicht imstande nachzuprüfen, ob wir den Text der Uraufführung

[1]) Miller war ausserdem mit Henry Baker an einer Übersetzung Molières beteiligt.

[2]) vgl. Gen., IV, p. 68.

[3]) D. N. B. XXVII, p. 22.

[4]) Gen., IV, p. 66.

[5]) B. D. III, p. 7.

[6]) Gen., V, p. 88.

[7]) Nach B. D. (l. c.) soll Garrick diese Änderungen vorgenommen haben.

[8]) Die letzte Aufführung verzeichnet Gen. für das Jahr 1817, vgl. VIII, p. 632. — Für Aufführungen in der Zwischenzeit s. Gen., V, p. 119, 188, 332, 338. VI, p. 76, 322. VII, p. 302. VIII, p. 440.

[9]) The British Theatre, Bd. XIII.

oder jenen von 1765 vor uns haben, an dem einige Veränderungen vorgenommen sein sollen. Die Herausgeberin gibt hierüber keine Auskunft, die wahrscheinlichere Annahme ist, dass sie den von den Bühnen acceptierten, revidierten Text bietet. Die Frage ist nicht sehr wichtig, da Genest selbst die Veränderungen als unbedeutend hinstellt.[1]) Mrs. Inchbald lobt das Stück als ein gutes, sonst würde sie es auch nicht in ihre Sammlung aufgenommen haben, die gewissermassen eine Zusammenstellung von *stock-plays* aus dem 18. Jahrhundert darstellt. Auch Genest beurteilt das Stück günstig.[2]) Baker ist zurückhaltend: *„Little more than a tolerable translation,"* sagt er über das Stück,[3]) ohne ihm ganz Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Millers Arbeit ist doch zu selbständig, als dass man sie mit der Bezeichnung einer erträglichen Übersetzung abtun dürfte. Schon die sich frei ergehende, von einem gewissen Pathos getragene Sprache lässt eine solche Bezeichnung nicht zu. Dazu kommt noch die Fülle von eigenen Gedanken, die Menge von kleinen aber glücklichen Veränderungen, mit welchen Miller den übernommenen Stoff durchsetzt, sodass dadurch der Eindruck einer guten selbständigen Bearbeitung nur verstärkt wird.

Zur besseren Durchführung des Vergleiches ist die Inhaltsangabe des Voltaireschen Mahomet[4]) nötig.

Akt 1. Phanor erklärt seinem Freunde Zopire, dem Beherrscher von Mekka, er könne durch die Herausgabe Palmires, einer schönen, Mahomet geraubten Sklavin, den Frieden mit dem die Stadt belagernden Propheten erkaufen. Obwohl sich Palmire selbst zu Mahomet zurücksehnt, entlässt sie Zopire doch nicht, selbst dann nicht, als Omar, ein Feldherr Mahomets, kommt, ihn darum zu bitten.

Akt 2. Mit Omar war Séide, ein edler Jüngling und fanatischer Anhänger Mahomets, in die Stadt gekommen.

[1]) Gen., V, p. 88.
[2]) Gen., IV, p. 67.
[3]) B. D., III, p. 7.
[4]) Oeuvres de V., IV. p. 107 ff.

Er und Palmire lieben sich und versichern sich aufs neue ihrer Treue, als sie sich treffen. Doch auch Mahomet liebt Palmire. Als er nach seinem Einzug in die Stadt, dessen Bevölkerung er durch Omar für sich gewonnen hatte, das Liebesverhältnis zwischen Palmire und Séide bemerkt, erklärt er Omar, dass die Verliebten Geschwister und Kinder Zopires wären, dem er sie in ihrer frühesten Kindheit geraubt hatte. Zopire hält seine Kinder für tot, bis ihm Mahomet sagt, sie lebten noch an einem ihm bekannten Ort. Er wolle sie in die Arme des Vaters zurückführen, wenn dieser ihm Mekka ausliefere und seine Religion annähme. Zopire will jedoch lieber seine Kinder eigenhändig töten als zum Verräter werden. Daraufhin beschliesst Mahomet seinen Tod. Als Werkzeug des Mordes erwählt er auf Omars Rat Séide, den ihm unbedingt unterworfenen Sohn Zopires. Damit jedoch von seinen Anschlägen nichts ans Licht käme, beschliesst er auch diesen von ihm betörten Mörder zu vernichten.

Akt 3. Mahomet befiehlt Palmire, den Séide zu einer Tat anzufeuern, die ihm das Schicksal auferlege. Dann eröffnet er diesem, dass er den Zopire zu töten habe. Séide ist entsetzt, denn er fühlt sich unbestimmt zu Zopire hingezogen. Nur das Versprechen Mahomets, der ihm die Hand Palmirens in Aussicht stellt, vermag ihn umzustimmen. Zopire hat mittlerweile von seinem Freund Phanor erfahren, dass seine Kinder wirklich noch am Leben seien, er hofft sie in Séide und Palmire erkennen zu dürfen.

Akt 4. Als Palmire vernimmt, wen ihr Geliebter töten solle, möchte sie ihn lieber zurückhalten als anfeuern. Doch aus Ehrfurcht vor dem Propheten wagt sie es nicht. Séide, der bereits das ihm von Mahomet bestimmte Gift getrunken hat, verwundet Zopire tödlich. Da stürzt Phanor herein und klärt den grausigen Vatermord auf. Séide schwört Rache, doch wird er von Mahomets Feldherr Omar gefesselt abgeführt.

Akt 5. Mahomet wirbt um Palmire, wird jedoch von ihr als mörderischer Betrüger verflucht. Mahomet sieht sich

verraten. Da stürzt auch schon das erbitterte Volk unter des befreiten Séides Leitung herein. Mahomet ist am Rande des Verderbens. Da, als Séide den rächenden Arm gegen ihn erheben will, sinkt er vom Gifttrank getötet zusammen. Mahomet verkündet dem entsetzten Volk, ein Gott habe Séide niedergestreckt, um ihn selbst zu retten. Das Volk jubelt ihm zu. Aber sein Sieg ist nur halb, denn Palmire tötet sich vor seinen Augen.

Miller behält die Zahl der Personen bei, ändert jedoch teilweise ihre Namen:

Voltaire:	Miller:
Mahomet	Mahomet,
Zopire	Alcanor,
Omar	Mirvan,
Séide	Zaphna,
Palmire	Palmira,
Phanor	Pharon.

Die „*troupe de Musulmans*“ ist bei Miller durch Ali, Hercides und Ammon vertreten, die bei Voltaire im Verlaufe des Dialogs nur genannt werden.

Am Gang der Handlung ändert Miller sehr wenig. Die Ortseinheit wird durch reichen Szenenwechsel ersetzt. Die Verbindungen zwischen den Szenen sind von Miller viel natürlicher gestaltet als bei Voltaire, bei dem das Erscheinen der Personen oft durch nichts anderes motiviert ist, als durch den Wunsch des Dichters, sie jetzt eintreten zu lassen. Der Alexandriner weicht einem durchweg glatten blank-verse. Die langen Reden sind nach Möglichkeit gekürzt oder wenigstens durch Zwischenreden unterbrochen und belebt. Ein gutes Beispiel dieser Methode Millers bietet uns schon die allererste Szene, das Gespräch zwischen Alcanor und Pharon, das bei Voltaire aus 9, bei Miller hingegen aus 19 Wechselreden besteht.

Der 1. Akt ist gekürzt, gibt aber inhaltlich dasselbe. Der Übergang der 1. zur 2. Szene ist von Miller durch einen Ortswechsel geschickt gewendet. Bei Voltaire tritt Palmire (Sz. 2) unvermittelt herzu, gleichsam als ob sie geahnt hätte, dass die Unterredung zwischen Zopire und

Phanor vorüber wäre. Bei Miller verlässt Alcanor seinen Freund, da er Palmira in seinem Gemache eine Unterredung gewährt habe. In der zweiten Szene finden wir diese dort auf Alcanor wartend in einem Selbstgespräche, in dem wir früher als bei Voltaire Einblick in ihr Verhältnis zu Zaphna erhalten. Ihre Bitte Alcanor gegenüber ins Lager Mahomets ziehen zu dürfen, wird dadurch begreiflicher. Alcanor verhält sich ablehnend wie bei Voltaire; dass es nur väterliche Liebe ist, die ihn Palmira zurückhalten lässt, ist schöner angedeutet als bei Voltaire (I, 1):

Ce coeur triste et flétri, que les ans ont glacé,
Ne peut sentir les feux d'un désir insensé.

Miller malt den Vergleich weiter aus: I, 1

This heart, by age and grief congeal'd,
Is no more sensible to love's endearments,
Than are our barren rocks to morn's sweet dew,
That, balmly, trickles down their rugged cheeks.

Der zweite Akt zeigt Voltaire gegenüber eine bedeutende künstlerische Steigerung. Hierzu trägt zunächst der doppelte Szenenwechsel innerhalb des Aktes wesentlich bei, denn bei Voltaire wirkt die Ortseinheit gerade in diesem Akte fast komisch. Zunächst (Sc. 1) finden sich Palmire und Séide in demselben Raum ein, um auf des Dichters Geheiss Wiedersehen zu feiern. Miller lässt seinen Zaphna die Geliebte in ihrem Zimmer aufsuchen. Voltaires Séide beginnt gleich eine wortreiche Darstellung seiner Erlebnisse. Bei Miller bekundet sich die unerwartete Freude des Wiedersehens zunächst in entsprechend kurzen Ausrufen. Dann, nachdem der erste Rausch verflogen, gibt Zaphna eine kurze Schilderung seines Schicksals und wünscht schliesslich Mahomet herbei, damit Palmira frei würde. Bei Voltaire schliesst diese Szene (II, 1):

Mais il est loin de nous, et nous sommes aux fers.

Die folgende Szene beginnt bei ihm damit, dass Omar hereinstürzt und ruft (II, 2):

Vos fers seront brisés, soyez pleins d'espérance.
Le ciel vous favorise, et Mahomet s'avance.

Das klingt, als habe Omar gelauscht. Millers Mirvan benimmt sich schicklicher. Bei seinem Eintritt fragt Zaphna (II, 2):

> Well, noble Mirvan,
> Do my Palmira's chains sit loose upon her?
> Say, is it freedom? This presumptuous senate — . .

Doch Mirvan lässt ihn vor freudiger Erregung gar nicht ausreden, sondern fährt Zaphnas Satz ergänzend fort:

> Has granted all we ask'd — all we could wish
> The truce obtain'd, the gates to Mahomet flew open.

Mit diesen wenigen Worten sagt Mirvan alles, was Voltaires Omar in ungefähr 30 Alexandrinern vorträgt. In der nächsten Szene Voltaires erscheint Mahomet mit seinen Trabanten in demselben Raume, wo sich das Liebespaar eingefunden hatte. Hier zeigt Miller einen besseren Geschmack durch eine Änderung, wie sie wirkungsvoller kaum gedacht werden kann. Auf Zaphnas Frage, wo sich der Prophet befände, verweist ihn Mirvan auf eine in der Nähe gelegene Grotte. Ob Räumlichkeiten dieser Art in Mekka häufig sind, mag dahingestellt sein; aber jedenfalls konnte Mahomet kaum eindrucksvoller eingeführt werden als dadurch, dass ihn Miller in das mystische Halbdunkel einer Höhle versetzt, wo er einsam den Koran studiert. Treffend weiss Miller auch die menschliche Seite des Propheten zu schildern, seine Leidenschaft für Palmira.

Überhaupt entwickelt Miller in der Darstellung des Liebesverhältnisses des Mahomet viel feine Psychologie. Er nimmt daran einen solchen Anteil, dass nach der Einleitungsszene in der Grotte Mahomets Sendung als Prophet, im Gegensatz zu Voltaire, von nun ab ganz zurücktritt. Das zeigt sich auffällig an der Art, wie er die berühmte Rede Mahomets (Voltaire II, 5) behandelt. Mahomet entwickelt dort Zopire in hinreissenden Worten seine Pläne für die Erhebung der Araber über die anderen Völker. Voltaire war auf dies rhetorische Prunkstück besonders stolz und hatte sich sogar die Bewunderung

seines Gegners Rousseau[1]) damit errungen. Auch stand diese Rede in dem Abdruck, den Goethe als Probe seiner Übersetzung in den Propyläen erscheinen liess.[2]) Miller hat die Rede ganz übersprungen. Hieraus geht seine von Voltaire verschiedene Auffassung des Titelhelden deutlich hervor. Er bezeichnet ihn zwar auch als Mahomet, *the Impostor,* will aber offenbar die Eigenschaft als Betrüger vor allen Dingen auf Mahomet, den Liebhaber Palmiras und Nebenbuhler Zaphnas, nicht auf den Religionsstifter Mahomet angewendet wissen.

Der III. Akt ist fast ohne Änderung nach Voltaire gezeichnet. Bei der Unterredung Alcanors und Zaphnas ist Miller oft glücklich im Ausdruck:

Voltaire III, 8:

Zopire:

Mon fils, à quelle erreur, hélas, tu t'abandonnes!
Ton esprit, fasciné par les lois d'un tyran,
Pense que tout est crime hors d'être musulman.

Miller; III, 8:

Alcanor:

Thou knowst but little, Zaphna,
If thou dost think true virtue is confin'd
To climes or systems; no, it flows spontaneous,
Like life's warm stream, throughout the whole creation,
And beats the pulse of ev'ry healthful heart.

Der IV. Akt Millers hat durch die knappe Führung des Dialogs, der oft geradezu in Ausrufe aufgelöst wird, eine bedeutende Steigerung der Spannung erfahren. Die 1. und 2. Szene Voltaires liess Miller fallen, da sie nur lose mit dem Folgenden verbunden sind, eine Kürzung, die freilich den grossen Übelstand mit sich bringt, dass wir bei Miller erst nach der Ermordung Alcanors erfahren, dass auch der Mörder selbst, der Fanatiker Zaphna, bereits das tödliche Gift getrunken hat. Miller setzt gleich mit der Unterredung Palmiras und Zaphnas ein. An Stelle

[1]) Lettre de Rousseau à d'Alembert. Amsterdam 1758.

[2]) Bernays, Schriften zur Kritik und Literatur. Bd. I, p. 7 ff. Stuttgart 1895.

von Séides langatmiger Schilderung seines Gemütszustandes (Voltaire IV, 3) bietet Miller nur wenige Verse:

Zaphna:

I am torn
Distracted, with this conflict.
Zeal, horror, love, and pity seize my breast
And drag it different ways.

Als er den Vatermord begangen und inne wird, wen er erschlagen, da rast seine Leidenschaft noch ungebändigter als bei Voltaire.

Der V. Akt des englischen Mahomet ist nicht mehr das Werk Millers, sondern wurde, wie oben p. 70 bemerkt, von seinem Freunde John Hoadly geschrieben. Hoadly passt sich Millers Stil und Auffassung der Charaktere so gut an, dass man seine Fortführung kongenial nennen kann. Das ist um so mehr anzuerkennen, als gerade der letzte Akt einer guten Wiedergabe manche Schwierigkeiten entgegenstellte. Er war bekanntlich Voltaires Schmerzenskind. Er schreibt darüber: *„Après le grand fracas du quatrième acte, le cinquième acte ne me paraît pas supportable.“* [1]) Es war denn auch dieser Akt, „an dessen schwankendem Gebäude“ Goethe manche haltbare Stütze anbringen musste.[2]) Auch Hoadly hat seine Kunst versucht, um ihm mehr Rückgrat zu geben. So hat er vor allem die Sterbeszene Zaphnas, die bei Voltaire so unglaubhaft schnell verläuft (Akt V, 4), etwas überzeugender zu gestalten gesucht. Die stärkste Abweichung von Voltaire zeigt Hoadly in der Behandlung der Charaktere, die bei jenem oft ungeheuerlich wirken, da er sie zu übertrieben darstellt. Hoadly verlässt auch hierbei die Millerschen Richtlinien nicht.

Namentlich in der Behandlung Mahomets weicht Hoadly von Voltaire ab, ohne sich von Miller zu entfernen. Wie bei Voltaire schwelgt auch sein Mahomet im Genuss des freventlichen Spieles, das er mit den verblendeten Menschen treibt, aber wir entdecken an ihm

[1]) Oeuvres: IV, p. 155.
[2]) Bernays, op. cit, p. 132.

einen Zug, den er bei Voltaire nicht hat und der uns sagt, dass das menschliche Fühlen in seiner Brust noch nicht ganz erloschen ist. Er hat Mitleid mit Zaphna, den er ins Verderben gestossen:

Unhappy Zaphna!
Something like pity checks me for thy death.

Und als Entschuldigung fügt er hinzu:

My safety claim'd his life,
And all the heaven of fair Palmira's charms,
Shall be my great reward.

Wie tief diese Liebe zu Palmira in ihm wurzelt, zeigt Hoadly abweichend von Voltaire, in der Schlußszene des Aktes. Als Mahomet das geliebte Weib entseelt zu seinen Füssen sieht, packt ihn die Verzweiflung:

Oh, snatch me from that sight! quick, quick, transport me
To nature's loneliest mansion, where the sun
Ne'er entered! Where the sound of human tread
Was never heard. — But wherefore? Still, I there,
There still shall find myself — Ay that's the hell,
I'll none on't! — — (Drawing his sword.)

Er will sich töten, wird jedoch von seiner Umgebung davon abgehalten.

Unter den Werken Henry Brookes (1703—1783) befindet sich eine nie aufgeführte Tragödie „The Impostor" (gedruckt 1778), die von Genest[1]) als Nachahmung Millers bezeichnet wird, während B. D.[2]) nur die Stoffähnlichkeit betont. Eine nähere Untersuchung ist uns leider nicht möglich, da uns Brookes Werke nicht zugänglich sind.

IV. Die Voltairebearbeitungen Arthur Murphys.

Arthur Murphy,[3]) der englische Autor, der sich nach Hill am intensivsten mit Voltaire beschäftigt hat, war jünger als Hill, er lebte von 1727—1805. Neben seiner Bühnenschriftstellerei betätigte er sich als Schauspieler und war als solcher sehr geschätzt. Als Schriftsteller

[1]) Gen, VI, p. 63.
[2]) B. D., II, p. 320.
[3]) vgl. Dictionary of National Biography: Bd. XXXIX, p. 337 ff.

war er mehr durch Komödien als durch seine wenigen Tragödien bekannt. Immerhin war die Rolle, die er als Theaterdichter spielte, keine geringe. S. Johnson steht nicht an, ihn den besten Dramatiker seiner Zeit zu nennen.[1]) Überschaut man aber, wie viel Murphy für seine Theaterstücke aus fremden Schriftstellern entlehnte, dann ist man geneigt, dieses Lob einzuschränken. Kaum eines seiner Stücke ist selbständig. Vor allem Frankreich musste beisteuern. Aus *La Chaussée, Destouches, Molière* entlehnte er die wirksamsten Charaktere zu seinen Komödien,[2]) Voltaire lieferte den Stoff zu dem Lustspiele: *„No one's Enemy but his own."* Noch ausgiebiger benutzte er aber Voltaire in seinen Tragödien. Er hat deren fünf geschrieben. Zwei von ihnen *„The Orphan of China"* und *„Alzuma"* beruhen auf Voltaires: *„L'Orphelin de la Chine"* und seiner *„Alzire,"* eine dritte Tragödie Murphys, *„The Rival Sister,"* ist auf eine Anregung Voltaires hin entstanden.

1. The Orphan of China.

Tragödie von A. Murphy nach Voltaires „L'Orphelin de la Chine", (1759.)

Am 20. August 1755 wurde Voltaires Tragödie: *L'Orphelin de la Chine* in Paris zum ersten Mal gegeben. Noch im selben Jahre erschien in England eine Übersetzung von unbekannter Hand.[3]) Sie wurde allem Anscheine nach nicht aufgeführt.[4]) Bedeutungsvoll für Voltaires Tragödie wurde erst die Bearbeitung, die ihr einige Jahre später Murphy angedeihen liess. In der seinen Werken vorangestellten Liste bezeichnet Murphy zwar 1756 als das Jahr der Abfassung, aber in Wirklichkeit dürfte sie in ein späteres Jahr fallen, da wir von der Tragödie in seinen Briefen erst Ende 1758 etwas hören. Unter dem 13. X. 1758 bittet er Garrick um eine Kritik

[1]) vgl. Boswell, Life of Johnson, London 1791; p. 177.
[2]) vgl. B. D. I, p. 536.
[3]) B. D., III, p. 106.
[4]) Weder Baker noch Genest vermerken eine Aufführung.

seiner Tragödie, bevor er die *„labor limae“* begänne.[1]) Jedenfalls wurde sie im folgenden Jahre 1759 zuerst aufgeführt.

Kurz nach der glänzenden Erstaufführung schrieb Murphy einen Brief an Voltaire, in dem er, neben einer Kritik der französischen Tragödie, die Entstehungsgeschichte der eigenen erzählt.[2]) Durch eine englische Kritik der chinesischen Tragödie: *„The Orphan of the House of Chau“* sei er auf den Stoff aufmerksam geworden. Die französische Übertragung derselben Tragödie hatte Voltaire zu seiner Bearbeitung veranlasst.[3]) Beide bezeichnen die chinesische Tragödie als ein wertvolles Stück. Zum Inhalt hatte sie den Kampf der Tartaren gegen das chinesische Kaiserhaus, das durch die Ermordung des elternlosen Thronerben vollends vernichtet werden soll. Voltaire missfiel die lange Zeitdauer der Handlung: *„L'action de la pièce chinoise dure vingt-cinq ans,“* und um diese Ungeheuerlichkeit ins rechte Licht zu stellen, fügt er hinzu: *„comme dans les farces monstrueuses de Shakespeare et de Lope de Vega, qu'on a nommées tragédies.“*[4]) Seine Tragödie setzt daher erst mit dem Zeitpunkt ein, wo die Tartaren Peking erobert haben und nun den einzigen, überlebenden Spross des Kaiserhauses, ein hilfloses Kind suchen. Damit hatte er der Einheit der Zeit genug getan, aber auch die dramatische Wirkung des Stückes zum grössten Teil vernichtet, denn welchen Einfluss, fragt Murphy (l. c. p. 103) mit vollem Recht, kann sein Titelheld, ein unmündiges Kind, auf die Entwicklung der Handlung ausüben? Noch in anderer Hinsicht muss man mit Murphy Voltaires Plan als ungeschickt bezeichnen. Auch wenn die Rettung des

[1]) vgl. Garrick-Correspondence, Bd. I, p. 89.

[2]) Brief vom 30. April 1759. Wieder abgedruckt in Murphys Works, I, p. 99.

[3]) Vorrede zu „Orphelin de la Chine,“ Oeuvres: Bd. V, p. 295. Gen. Bd. IV, p. 550 erwähnt eine 1741 gedruckte englische Übersetzung der chinesischen Tragödie von Hatchett betitelt: „The Orphan of the House of Chau.“ Murphy scheint diese Übersetzung nicht gekannt zu zu haben, er spricht nur von Hurds Kritik des chinesischen Werkes.

[4]) Epître dédicatoire à Richelieu, Oeuvres: V, p. 297.

unmündigen Kindes gelingt, was gewinnt das bedrückte China dadurch? Die Tartaren werden ihre Bedrückung nicht einstellen, das Wickelkind, um dessen Erhaltung sich das ganze Drama dreht, wird sie dazu nicht zwingen. In diesem Punkt hat Murphy viel besser motiviert, wie er überhaupt dem Voltaireschen Stücke selbständig gegenübertrat. Dessen Inhalt ist folgender:[1])

Der Tartarenfürst Gengis-Kan hat Cambalu, i. e. Peking, erobert. Er forscht nach dem Sohne des ermordeten Königs. Dieser ist in Händen seiner Pflegeeltern, des Mandarinen Zamti und seines Weibes Idamé. Zamti hat den Königssohn in der Gruft der Könige verborgen und bringt Gengis-Kan seinen eigenen. Idamé, in ihrer Mutterliebe aufs tiefste verletzt, deckt die Täuschung auf, um ihr Kind vor dem sicheren Tode zu retten. Sie verrät aber das Versteck des echten Königsohnes nicht. Gengis-Kan, der Idamé früher geliebt, ihre Hand aber nicht erhalten hatte, verspricht ihr, Zamti und auch den noch verborgenen Thronerben zu verschonen, wenn sie ihn jetzt heiraten wolle. Sie weigert sich, da ihre Liebe unverbrüchlich Zamti gehöre. Den Königssohn versucht sie durch einen geheimen Gang aus der Stadt zu schaffen. Der Plan misslingt. Gengis-Kan wiederholt sein Anerbieten: Die beiden Kinder und Zamti sollen am Leben bleiben, wenn sich Idamé ihm zum Weibe gäbe. Sie besteht auf ihrer Weigerung. Als letzte Gnade erbittet sie eine Unterredung mit Zamti. Sie wird gewährt. Idamé und Zamti wollen gemeinsam sterben. Gengis-Kan ist erschüttert. Er begnadigt alle.

Die Umwandlungen, die dieser Stoff in der Bearbeitung Murphys erfahren hat, sind tiefgreifend. Durch Änderungen in der Fabel und in der Motivierung, durch andere Auffassung der Charaktere, durch einen lebhaften Dialog und wirkungsvollen Szenenwechsel hat der Gegenstand so gewonnen, dass das Stück zu dem Besten gehört, was das Jahrhundert gezeitigt. Wenn alle Akte so wären wie der IV., sagt Baker, so könnte das Drama als das

[1]) Voltaire, Oeuvres: V, p. 301 ff.

allererste—*very foremost* auf der Liste der zeitgenössischen Tragödien stehen.[1]) Auf der Bühne hat es sich jahrzehnte lang gehalten. Es erschien auf ihr am 21. April 1759.[2]) Die letzte Aufführung erwähnt Genest für das Jahr 1810 in Dublin.[3]) Die ersten zehn Jahre nach der Uraufführung wird die Tragödie fast jährlich wiederholt.[4]) Dann scheint sie für einige Zeit verschwunden zu sein. 1777[5]) wurde sie auf dem Covent-Garden aufs neue in einer umgearbeiteten Fassung gegeben, in der das Stück aber einen grossen Teil seiner Anziehungskraft eingebüsst haben soll.[6]) In den beiden letzten Dezennien waren die Aufführungen in der Tat spärlich.[7])

Wie unterscheidet sich Murphy in seinem Orphan of China[8]) von seiner Quelle? Er änderte teilweise die Namen:

Gengis-Kan	Timurkan
Idamé	Mandane
Etan	Morat.

Die übrigen Hauptpersonen haben ihre Namen beibehalten. Neu eingeführt sind der Thronerbe Zaphimri unter dem Namen Etan und der Sohn Zamtis und der Mandane, Hamet.

Die einschneidenste Änderung Murphys ist die, dass er den Thronerben und den Sohn Zamtis als feurige Jünglinge auf die Bühne bringt. Diese Wandelung ist äusserst glücklich,[9]) denn durch das persönliche Eingreifen des Prinzen Zaphimri wird die Handlung an vielen

[1]) B. D. III, p. 106.
[2]) Gen., IV, p. 549.
[3]) „ IV, p. 550.
[4]) Gen., IV, p. 549, 582. V, p. 46, 47, 63, 66, 88, 119, 160.
[5]) „ VI, p. 15—16.
[6]) B. D., III, p. 106. Gen., IV, p. 550.
[7]) Gen., VI, p. 516. Ein Vergleich der beiden Fassungen ist nicht möglich, da nach Genest IV, p. 550 die Tragödie nur in der ursprünglichen Form gedruckt ist.
[8]) Works: Bd. I, 1 ff.
[9]) vgl. Gen., IV, p. 550.

Punkten bestimmt, sein jugendliches Feuer teilt sich manchen Szenen mit, die dadurch auf das Vorteilhafteste von Voltaires Darstellung abstechen. Bei Voltaire lässt Zamti beide Kinder in seinem Hause pflegen. Beim Herannahen Gengis-Kans lässt er den Königssohn verschwinden, während er den eignen opfern will. Murphys Zamti hingegen hat seinen Sohn Hamet schon als Kind zu seinem Freund Morat nach Korea gebracht, damit er dort in der Stille aufwachse, während Zaphimri im Hause Zamtis als dessen eigner Sohn erzogen wird. Zamti nennt ihn Etan und verheimlicht ihm seine wahre Herkunft. Den Hamet bringt Murphy dadurch wieder in die Handlung, dass er ihn als einen der Gefangenen des die Koreaner bekämpfenden Timurkan in die Stadt führen lässt. Wegen seiner stolzen Haltung glaubt man in ihm den gesuchten Königssohn zu erkennen. Zamti überwindet sich so weit, die Annahme zu bestätigen und somit das Schicksal des eignen Sohnes zu besiegeln. Der Sohn selbst kennt den Vater nicht, und so wäre die Täuschung geglückt, wenn nicht der ebenfalls in Peking eingetroffene Erzieher Hamets, Morat, der Mutter, Mandane, von dem bevorstehenden Geschick ihres Sohnes Nachricht gegeben hätte. Wie bei Voltaire deckt sie Zamtis Täuschung auf. Alle vier sollen nun des Verrats wegen sterben.[1]) Da stellt sich Zaphimri, dem seine wahre Herkunft mittlerweile bekannt wurde, Timurkan freiwillig als der echte Königssohn. Hamet, der die drohende Gefahr vom Haupte des Thronerben abwenden will, bestreitet seine Aussage und behauptet, er wäre der echte Königssohn und wolle als solcher sterben, damit seine Eltern und Etan gerettet würden. Das Klügste wäre nun von Timurkan, er liesse beide töten. Das tut er aber nicht, sondern begnügt sich einstweilen damit, sie einzukerkern. Zaphimri erhält dadurch Zeit, eine bereits eingeleitete Verschwörung gegen den Usurpator zum Ausbruch zu bringen und Timurkan in dem Augenblick zu stürzen und zu töten, wo er eben Zamti foltern lässt. Mandane stösst sich

[1]) vgl. Akt III, p. 57.

bei dem jammervollen Anblick ihres Mannes einen Dolch ins Herz und stirbt mit ihm.

Während Zamti und Mandane nicht sehr von ihren Vorbildern bei Voltaire abweichen, hat Murphys Tartarenhäuptling eine ganz bedeutende Steigerung erfahren. Mit Ausnahme des einen grossen Fehlers, den sich Timurkan in der eben geschilderten Szene Zaphimri und Hamet gegenüber zu Schulden kommen lässt, ist dieser Charakter tadellos gelungen. Voltaires Gengis-Kan wird als ein tod- und verderbenbringender Wüterich angekündigt. Kaum aber wird er seiner einstigen Geliebten, Idamé, ansichtig, so schmilzt sein Zorn, er wird ein Gengis *„à l'eau de rose,"* wie Lion (p. 228) treffend sagt. Von diesem haben wir für den Königssohn und seine schöne Pflegemutter nichts mehr zu fürchten. Wir sind auch gar nicht überrascht, wenn schliesslich nach endlosem Hin- und Herreden die Begnadigung erfolgt, die nach dem Eindruck, den Gengis nach der Unterredung mit Idamé hinterlässt, notwendigerweise erfolgen musste.[1]) Von dieser Stelle an (Akt IV, Sz. 4) hat Voltaires Drama die Spannkraft verloren. Welch wuchtigen Timurkan stellt Murphy mit absichtlicher Vermeidung des übel angebrachten Liebesmotivs diesem Schwächling gegenüber! Rauh, grausam, grimmig in seinem Hass, halten wir ihn jeden Augenblick für fähig, die angekündigte Rache am Königssohn selbst zu vollziehen, wenn er seiner ansichtig würde. Seinem kriegerischen Herzen ist die Liebe fremd. Das merken wir schon aus der Art, wie er Mandane anredet, und als ihm sein Vertrauter empfiehlt, er solle es dem störrigen Weibe gegenüber mit dem Schmeichelton der Liebe versuchen, antwortet er barsch:

> No, Octar — — — t'is not mine
> To melt in languishing desire and try
> The hopes, the fears, and the caprice of love.
> Enur'd to rougher scenes, far other arts

[1]) Auch Landmann hat in seinem Vergleich der beiden Dramen (Neuphil. Centralblatt, Bd. IX, p. 290) auf diesen Unterschied der beiden Charaktere hingewiesen.

My mind employ'd: to fling the well-stor'd quiver
Over this manly arm, and wing the dart
At the fleet rain-deer sweeping down the vale,
Or up the mountain straining ev'ry nerve;
To vault the neighing steed, and urge his course
Swifter than whirlwinds; thro' the ranks of war
Reeking with gore to drive my charriot wheels;
These are my passions, this my only science. (Akt IV, p. 86.)

Sein Ende muss natürlich ein anderes sein als das des nachsichtigen Gengis-Kans Voltaires. Ihm ist Gnade fremd. Unbarmherzig lässt er den Mandarinen auf die Folter spannen. Sein Tod durch die Hand Zaphimris, der in ihm den Henker seiner Eltern und Pflegeeltern und den Bedrücker seines Landes erschlägt, wirkt als gerechte Sühne und befriedigende Lösung des ganzen Dramas.

Eine so freie Behandlung des Stoffes macht einen engen textlichen Anschluss an Voltaire unmöglich. Murphy selbst bekennt sich in seinem Brief an Voltaire zu einigen Entlehnungen:[1]) *„You will perceive, Sir, in the English Orphan a few occasional insertions of sentiment from your elegant performance,“* doch sind einigermassen gleichklingende Stellen sehr vereinzelt. Man vergleiche zum Beispiel:

Voltaire (I, 2):
Zamti:

Je vois ces vils humains, ces monstres des déserts,
A notre auguste maître osant donner des fers,
Traîner dans son palais, d'une main sanguinaire,
Le père, les enfants, et leur mourante mère.

Murphy (III, p. 48):
Zamti:

The cruel spoiler seiz'd him,
And dragg'd my King, my ever honour'd King,
The father of his people, basely dragg'd him
By his white rev'rend locks from yonder altar,
Here on the blood stain'd pavement, while the Queen
And her dear fondlings, in one mangled heap,
Died in each other's arms.

[1]) Works I, p. 103.

2. No one's Enemy but his own.

Komödie von A. Murphy nach Voltaires „L'Indiscret," (1764).

Als zweite Voltairebearbeitung nahm Murphy dessen Komödie *„L'Indiscret"* vor. Auf der Bühne erschienen war das französische Stück bereits 1725. Da Voltaires Komödien alle nicht sonderlich erfreulich sind, weil ihnen, von dem mangelhaften Aufbau abgesehen, gewöhnlich die wahre Komik fehlt, so könnte man gegen Murphys Wahl von vorneherein misstrauisch sein. Das ist im Falle des „Indiscret" nicht begründet, denn, obwohl ein Jugendwerk und noch im Alexandriner geschrieben, hat das ganze Stück etwas Leichtes und Gefälliges, sodass es durchaus nicht zu verachten ist.[1]) Sein Inhalt ist folgender:

Der klatschsüchtige Damis erzählt jedermann, dass Hortense, eine viel umworbene und als spröd bekannte Schönheit der Hofgesellschaft, ihm ein Stelldichein gewährt hätte. Auch seinem Freunde Clitandre, der sich um dieselbe Dame beworben hatte, jedoch abgewiesen worden war, verkündet er seine Auszeichnung. Er beauftragt ihn, ein Miniaturporträt der Dame, das ihm Hortense selbst geschenkt hatte, und an dem er etwas verdorben hatte, in der Stadt ausbessern zu lassen. Clitandre, der Damis die schöne und von ihm selbst begehrte Braut missgönnt, gibt seinem schlauen Diener Pasquin den Auftrag, Unfrieden zwischen Hortense und Damis zu säen. Pasquin begibt sich zuerst zu Hortense und bringt ihr ihr Bild, das Damis dem Clitandre ausgehändigt hatte, zurück mit dem Bemerken, dass Damis dieses Bildes überdrüssig sei und nicht zum Stelldichein kommen würde; dann übergibt er dem Damis den Abschiedsbrief, den sein Herr Clitandre von Hortense erhalten hatte, als einen an Damis selbst gerichteten Brief. Die List gelingt, das Paar entzweit sich. Hortense will sich jedoch selbst von Damis' Gesinnung gegen sie überzeugen. Sie lässt ihn

[1]) Auch Mahrenholtz, I, p. 132 beurteilt das Stück günstig.

von ihrer Dienerin zu einem Rendez-vous mit Julie, einer andern von seinen Flammen bestellen, zu dem sie selbst maskiert kommen will. Es gelingt ihr, ihn irrezuführen. Sie fragt ihn nun über seine Meinung von Hortense aus. In dem Glauben, er habe Julie vor sich, macht sich Damis über Hortense lustig. Als sie seinen wahren Charakter erkennt, lässt sie die Maske fallen und reicht ihre Hand dem Clitandre, dem Damis zum Verdruss.

Diesen Stoff hat Murphy zweimal bearbeitet: Zum ersten Male dreiaktig, wie er am 9. Januar 1764[1]) auf dem Covent-Garden aufgeführt wurde, zum zweiten Male zweiaktig, wie er am 26. Oktober 1774[2]) auf demselben Theater gegeben wurde. Der Titel der Komödie wurde nicht geändert. Wie weit die Veränderungen gingen, die Murphy bei der Umwandlung vornahm, lässt sich nicht nachprüfen, da nur die letzte Fassung der Komödie vorliegt.[3]) Murphys Bearbeitung ist ziemlich frei. Von einer annähernd wörtlichen Wiedergabe der französischen Vorlage kann nur an wenigen Stellen die Rede sein, wie zum Beispiel bei der Wiedergabe des Gesprächs des Clitandre mit seinem Diener Pasquin. Der Alexandriner Voltaires ist durch eine flotte, oft geistreiche Prosa ersetzt. Die vielen englischen Sprichwörter und Anspielungen auf englische Verhältnisse, mit denen der Dialog durchwoben ist, geben dem Stück ein spezifisch englisches Gepräge. Die französische Ortseinheit ist natürlich auch aufgegeben.

Die Fabel des Stückes ist im Grunde dieselbe wie bei Voltaire. Murphy verwendet dieselben Mittel der Verwicklung; (Miniaturbild und Abschiedsbrief), stattet aber das ganze Stück durch Einführen neuer Personen und durch Einschieben kleinerer Zwischenfälle, die oft zur Komik viel beitragen, reicher aus.

Wie bei Voltaire ist der indiskrete Liebhaber Held des Stückes. Er ist ein vergnügungssüchtiger, skrupelloser Abenteuerer. Seine Haltlosigkeit wird schon in

[1]) vgl. Gen., V, p. 54.
[2]) ebenda.
[3]) Works II, p. 305 ff.

seinem Namen angedeutet: Careless nennt ihn Murphy. Seine Hauptuntugend, die krankhafte Schwatzhaftigkeit, ist bei Murphy noch stärker unterstrichen als bei Voltaire: *„Pleasure itself is insipid unless imparted to a friend*[1]),“ so heisst seine Losung. Zum Teil bewahrheitet sich an ihm der Titel des Stückes *„No one's Enemy but his own,“* aber in der Unterredung mit der vermeintlichen Lady Figurein (II, p. 351 ff.) und bei anderen Gelegenheiten zieht er seine Mitmenschen oft ganz gehörig durch die Hechel.[2])

Voltaires Clitandre finden wir in Wisely wieder, der wie jener die Mitteilsamkeit Careless' zu dessen Schaden ausnützt.

Der Diener Clitandres, Pasquin, ist durch Brazen vertreten, der an Gerissenheit sein französisches Vorbild noch überbietet. Neu von Murphy eingeführt sind zwei köstliche Figuren: Die Nebenbuhlerin der Hortense, die bei Voltaire als Julie nur genannt, aber nicht auf die Bühne gebracht wird, die kühle Weltdame Lucinde, und der tanzlustige Sir Figurein.

Lucinde ergeht sich über den Unwert des Mannes in bemerkenswerten Aphorismen. Sie führt stets eine merkwürdige Liste bei sich: *„A list of the men I will never marry,“*[3]) woraus sie ihrem Freier, Bellfield, den sie schliesslich mit ihrer Hand beglückt, Proben vorliest. Dennoch will sie sich ihren bisherigen Verehrer Careless von Hortensia nicht abspenstig machen lassen. Aus Rache möchte sie ihn heiraten: *„Certainly, revenge is the ruling passion of every female breast“.*[4]) Verkleidet lockt sie ihn in eine Falle, in der er das Gespötte der Welt wird. Erst als Careless durch Wisely verdrängt wird, ist sie beruhigt. Der von Murphy frei erfundene komische Alte, Sir Philip Figurein, ist trotz seiner siebzig Lenze ein leidenschaftlicher Tänzer, der sich nur im Menuettschritt über die Bühne bewegt. Er betrachtet

[1]) Akt I, p. 316.
[2]) Gen. (V, p. 54) ist derselben Ansicht.
[3]) vgl. Akt I, p. 318 ff.
[4]) ib. p. 338.

alles vom Standpunkt des Tänzers, auch seine Reden sind mit der Tanzkunst entlehnten Metaphern gespickt. Als Careless sich durch seine Unbedachtsamkeit und Sittenlosigkeit ruiniert hat, bedauert er ihn mit den Worten: *„You see what a false step you have made".*[1])

Murphy hat es verstanden, die eigenen Gestalten so mit den übernommenen zu verschmelzen, dass ein wirkungsvolles Ganzes entstand. Baker lobt das Stück: *„This play contains a great deal of spirited dialogue, properly characterised and well supported."*[2]) Von dem Publikum sei das Stück wegen des abscheulichen Charakters des Careless aber doch abgelehnt worden. Genest[3]) lobt ebenfalls, verzeichnet jedoch ausser den genannten keine weiteren Vorstellungen.

3. Alzuma.

Tragödie von A. Murphy nach Voltaires Alzire.

(1773).

Murphys drittes Werk, das sich auf einem Trauerspiel Voltaires aufbaut, ist die 1773 aufgeführte Tragödie „Alzuma". Nach der Liste vor der Ausgabe seiner Werke von 1786 ist sie 1763, nach Angabe in der Vorrede vor dem Drama bereits 1762 verfasst.[4]) Durch die verschiedensten Umstände wurde die Aufführung bis 1773 hinausgeschoben.

Murphys neue Voltaireadaption steht an Wert hinter den beiden vorangehenden zurück. Das mag vor allem daran liegen, dass sich Murphy in „Alzuma" nicht an ein Drama Voltaires hält, sondern gleich deren mehrere zusammenschmelzen will. Möglicherweise kommen für dieses Werk auch noch andere Autoren ausser Voltaire in Betracht, doch lässt sich hierüber nichts mit Sicher-

[1]) vgl. Akt II, p. 354.
[2]) B. D., III, p. 87.
[3]) Gen., V, p. 54.
[4]) Works: I, p. 311.

heit feststellen. Zwingend kann der Quellennachweis nur für die Alzire Voltaires geführt werden.[1]) Gerade hiergegen wehrt sich Murphy in der Einleitung zu seinem Drama. Das einzige Zugeständnis, zu dem er sich herbeilässt, ist die nebensächliche Bemerkung, er habe einmal im Sinne gehabt, die Alzire Voltaires umzuarbeiten: *„His first design was to new mould the „Alzire" of Voltaire, not in a vain presumption that he could excel a writer so justly admired throughout Europe, but with an idea that he could in some instances work up the scenes to the relish of an English audience."*[2]) Doch habe er diesen Plan fallen lassen, da er sich nach Hills geringem Erfolg mit seiner „Alzira" davon nicht viel versprochen hätte. Nach der Aufgabe dieses Planes habe er für die Alzire einen neuen Plan ersonnen, zu dem ihm aber nicht Voltaire, sondern die Griechen die Bausteine geliefert hätten. Den Motivjäger, der dieses neue Werk aber dennoch auf Entlehnungen aus Voltaire durchsuchen sollte, verweist er daher in etwas anmassendem Tone auf Sophocles und Euripides: *„They will perceive (if they can perceive) in what school the writer of Alzuma has studied the art of constructing a fable."*[3])

Gewiss, Anklänge an die Griechen können in seiner Tragödie nicht in Abrede gestellt werden. Aber was be-

[1]) In der B. D. (II, p. 22) ist die Behauptung aufgestellt, dass Murphy in dem Alzuma auch Motive der Sémiramis verwendet habe. Es herrscht in der Tat des Alzuma, der Pizarro, den Mörder seines Vaters und seine mit Pizarro vermählte Mutter tötet, ein gewisser Parallelismus zu der Tat des Ninias, der ein gleiches tut, besonders auch deswegen, weil die Ermordung der Mutter in beiden Fällen die Folge eines unglücklichen Zufalls ist. — Man kann in Murphys Alzuma noch weitere Beziehungen zu Voltaireschen Stücken feststellen oder wenigstens annehmen, so z. B. weist das Verhältnis von Orellana zu ihrem Bruder Alzuma vielfache Ähnlichkeit zu dem Verhältnis von Zaïre zu ihrem Bruder Nérestan auf; wie diese beiden im Christentum bestärken sich jene gegenseitig in ihrer Religion. Die Art, wie sich Orellana für ihre Landsleute und Glaubensgenossen verwendet, gemahnt lebhaft an den Eifer, mit dem Zaïre ein gleiches tut. Beweisen lässt sich jedoch ausgenommen der Beziehungen zu Alzire keine dieser Vermutungen.

[2]) vgl. Works I, p. 313.

[3]) Works: I, p. 313.

deuten sie gegenüber dem, was Voltaire geliefert! Der Grund, warum Murphy diese Quelle nicht genannt haben will, ist nicht schwer zu finden. Da er schon zweimal Voltaire und auch verschiedene andere Franzosen benutzt hatte, hatte man ihn einen *„French translator"* geschimpft und ihn des schamlosesten Plagiates bezichtigt. Bei seinem neuen Drama nun wollte er durch energischen Hinweis auf die Griechen als seine Lehrmeister der üblen Nachrede in Bezug auf die Franzosen von vornherein begegnen. Vergleicht man jedoch den Inhalt seines Alzuma mit Voltaires Alzira, so muss man Murphys Anstrengungen als vergeblich bezeichnen, da die Verwandtschaft inhaltlich und textlich zu eng ist.

Murphys Drama[1]) spielt wie Alzire in Peru, die Zeit ist dieselbe: das Zeitalter der Entdeckungen. Die beiden sich bekämpfenden Parteien sind in beiden Dramen dieselben: die Eingeborenen und die erobernden Spanier. Auch der Personenapparat ist derselbe. An der Spitze der Spanier steht bei Voltaire Don Alvarez, bei Murphy der historische Pizarro. Wie jener hat dieser Peru unter spanische Herrschaft gebracht, regiert aber im Gegensatz zu Alvarez mit blutiger Strenge. Sie äussert sich schon darin, dass er den bisherigen König der Peruaner hat umbringen lassen, während dieser unter der milden Herrschaft des Voltaireschen Gouverneurs weiterleben durfte und sich zum Christentum bekehrte. Diese Rolle des bekehrten Montèze ist bei Murphy der Witwe des hingerichteten Königs der Peruaner, Orazia, zugeteilt. Nachdem sie Christin geworden war, vermählte sie sich mit Pizarro. Pizarros Sohn Don Carlos[2]) ist wiederum das gerade Gegenteil von Don Alvarez' Sohn Gusman. Murphy hat die Rollen einfach getauscht. Bei Voltaire ist der Vater mild und der Sohn grausam, bei Murphy ist Pizarro

[1]) Works, I, p. 315 ff.

[2]) Die Namensänderung des Don Gusman = Don Carlos ist möglicherweise auf Hillschen Einfluss zurückzuführen. In seiner Alzireübersetzung (1736) wandelte Hill Gusman zu Carlos. Für eine weitere Beeinflussung durch Hills Alzira bietet jedoch eine textliche Vergleichung keine Anhaltspunkte.

grausam und sein Sohn Don Carlos mild und gerecht. Wie Gusman die Alzire, die Tochter des einstigen Peruanerkönigs Montèze liebt, so liebt auch Don Carlos die Tochter des ermordeten Königs, die bei Murphy Orellana heisst. Wie Alzire von ihrem spanierfreundlichen und getauften Vater, so wird Orellana von ihrer Mutter, die jene Eigenschaften teilt, zur Ehe mit dem Sohn des Eroberers gedrängt. Die zarte Alzire, obwohl sie ihren verschollenen Verlobten Zamore noch liebt, gibt nach, die leidenschaftliche Orellana, die nur einem verschollenen Bruder nachtrauert, fügt sich nicht. Wie Zamore erscheint der verschwundene Alzuma schliesslich wieder, und wie Zamore den blutigen Gusman tötet, so tötet er den Beleidiger und Mörder seines Vaters Pizarro.

So finden wir die ganze Handlung der Voltaireschen Alzire wieder. Murphy hat nur die wichtigsten Personen vertauscht, lässt sie aber handeln wie ihre Entsprechungen bei Voltaire. Die Geschicklichkeit, die Murphy bei dieser Umwandlung an den Tag legt, ist nicht zu verachten. Er geht keineswegs kritiklos zu Werke. Genest sagt ganz richtig: *„He borrowed considerably from the French, but he made a good use of what he borrowed“.*[1]) Das zeigt sich beispielsweise besonders an der Figur, die aus Voltaires Alzire entsprungen ist, an Orellana.

Orellana hat vieles mit Alzire gemein, ist aber doch ein geschlossenerer und heroischerer Charakter als die mehr zarte und biegsame Alzire. Wie sie steht Orellana im Mittelpunkt der Handlung, sodass das Drama besser nach ihr benannt wäre als nach Alzuma, ihrem weniger vortretenden Bruder. Mit Alzire teilt sie ihre Liebe zum alten Glauben und zu ihrer mütterlichen Erde, nur ist diese Liebe in ihrer Seele entschiedener, leidenschaftlicher. Während Alzire dem Drängen des Vaters zur Heirat mit dem Sohn des Eroberers nachgibt, bleibt sie unerbittlich, als ihre Mutter das gleiche fordert. Sie hasst die Spanier, sie will sich gegen sie auflehnen und, wenn sie bei diesem Versuche mit ihrem Bruder Alzuma fallen sollte,

[1]) Gen., VI, p. 422.

so bleibt ihr die Hoffnung auf die ewigen Jagdgründe, in die sie mit ihm einziehn würde:

Where all is peace, all bliss in endless train;
Where with the hunter's cry the valleys ring
And fragrant zephirs breathe eternal spring;
Where spicy groves immortal sweets unfold,
And no pernicious Spaniard thirsts for gold (Akt IV, p. 384).

Die Sorge, mit welcher sie sich nach ihrem Bruder Alzuma erkundigt, gemahnt an Alzirens Sehnsucht nach dem Geliebten; vgl:

Voltaire: III, 3
Alzire:

Peut-être de Zamore il avait connaissance.
Qui sait si de sa perte il ne fut pas témoin?

Murphy (II, p. 333)
Orellana:

Ah! tell me then — — I tremble while I ask,
Where is Alzuma? Lives he? Does he yet
Elude the tyrant's search? Or has he sought
The vale of fleeting spirits? Quickly tell me
For oh! I long to hear.

Weniger geglückt ist die nach Montèze gezeichnete Mutter Orellanas, Orazia. Sie hat mit Montèze den Glaubenseifer der Neubekehrten gemein. Auch sie verlangt, dass die Tochter übertrete: (A. I, p. 323).

Away with vain excuse: thou trifler hear:
Spain's pure religion calls: This moment yield,
And rank thee with the faithful. . .

vgl. bei Voltaire (I, 4)
Montèze:

Ma fille, il en est temps, consens à ton bonheur. . . .
Prends un coeur tout nouveau, viens, obéis, suis—moi,
Et renaîs Espagnole, en renonçant à toi.

Unwahrscheinlich ist jedoch, dass Orazia ihren zurückkehrenden Sohn nicht wiedererkennen soll, und dass es dazu erst der Narbe bedarf, die er als Knabe — *in his earliest youth, his boyish days* (I, p. 321) — von der Tatze eines Tigers erhielt.

Die Änderung oder mit bezug auf Voltaire die Vertauschung der Gesinnung, die Murphy zwischen dem

spanischen Gouverneur und seinem Sohn vorgenommen hat, gereicht beiden Figuren zum Vorteil. Denn Voltaire begeht insofern einen schweren psychologischen Fehler, als er Gusman, der sich während seines Dramas genugsam als verrohter und grausamer Mensch gezeigt hat, am Schlusse sterbend plötzlich Zamore gegenüber den grossmütigen Verzeiher spielen lässt. Bei Murphy bleibt der grausame Pizarro bis zum Schluss seinem Charakter treu. Mit Blut und Eisen will er Unterwerfung und Bekehrung erzwingen:

Murphy, III, p. 364.

Pizarro:

> The rebel's doom is fix'd: I burn to see
> Each shackled slave thro'our extended realm
> Or live a Christian, or embrace his fate —,

vgl. bei Voltaire (I, 1)

Gusman:

> Je veux que ces mortels, esclaves de ma loi,
> Tremblent sous un seul Dieu comme sous un seul roi.

Auch die schliessliche Begnadigung Alzumas klingt aus dem Munde des wahrhaft christlichen Sohnes Don Carlos glaubhafter als bei Voltaire, der sie von Gusman aussprechen lässt.

Alzuma selbst, nach dem das Stück benannt ist, bleibt als Held zu passiv, er greift erst im lezten Akt selbsttätig ein.

Immerhin ist nicht zu bestreiten, dass Murphy gerade in der Charakterzeichnung das eine oder andere besser gemacht hat als Voltaire. Auch in der technischen Anlage hat er manche seiner Unzulänglichkeiten beseitigt, er motiviert besser, führt reichen Szenenwechsel ein, im grossen und ganzen aber ist seine Tragödie wenig anziehend; sie ist zu langatmig, die Handlung schleppt, vor allen Dingen fehlt die ausgereifte, klangvolle Sprache Voltaires, die bei ihm über technische Mängel hinwegtäuscht.[1])

Der Erfolg der Alzuma auf der Bühne war daher auch nur sehr mässig. Reed bemerkt: *„It was received*

[1]) vgl. Lion, Tragédies de Voltaire p. 111.

with coldness throughout its nine nights' existence on the stage".[1]) Auch er selbst bewertet das Stück wie Genest[2]) gering. Garrick, dem Murphy die Tragödie zur Beurteilung vorgelegt hatte, konnte sich für eine Aufführung nicht erwärmen. Die Gründe für den Aufschub der Darstellung, die Murphy als nur in der Einbildung Garricks bestehend bezeichnet, werden doch wohl gute Gründe gewesen sein.[3])

Schliesslich ist noch erwähnenswert, dass Voltaire durch eine seiner kritischen Bemerkungen zu der „Ariane" des jüngeren Corneille die Entstehung einer Tragödie Murphys angeregt hat. Voltaire gibt in seiner Vorrede[4]) zu seinem *„Remarques sur Ariane"* eine kurze Analyse der erfolgreichsten Tragödie Thomas Corneilles: *„La situation est très touchante. Une femme qui a tout fait pour Thésée, qui l'a tiré du plus grand péril, qui s'est sacrifiée pour lui, qui se croit aimée, qui mérite de l'être, qui se voit trahie par sa soeur et abandonnée par son amant, est un des plus heureux sujets de l'antiquité".* Dieser Ausspruch lenkte nach Murphys eigner Aussage[5]) seine Aufmerksamkeit auf den Stoff. Im Sommer 1783 behandelte er ihn in seiner fünfaktigen, 1786[6]) veröffentlichten Tragödie: *„The Rival Sisters".*[7]) Er benutzte hierbei die „Ariane"[8]) Corneilles nur insofern, als er in grossen Linien denselben Gegenstand bietet, in der Behandlung der Einzelheiten geht er jedoch seinen eigenen Weg. Er selbst verwahrt sich ausdrücklich dagegen, eine Übersetzung geliefert zu haben: *„The Reader, . . . is not to expect a mere translation",*[9]) und fordert zu einer Vergleichung mit Corneille geradezu heraus, an dessen Stück er selbst viel auszusetzen fand. Sagt er doch über

[1]) B. D. II, p. 22.
[2]) Gen., V, p. 365. VI, p. 422.
[3]) Vorrede zu Alzuma: Works I, p. 314.
[4]) Oeuvres, XXXII, p. 305.
[5]) vgl. Preface zu The Rival Sisters, Works, VII, p. 246.
[6]) l. c. p. 249.
[7]) l. c., p. 250 ff.
[8]) Oeuvres de Th. Corneille, Paris 1758; Tome VII, p. 301 ff.
[9]) Works, VII, p. 247.

seine Mängel: *„The progress of the business required to be conducted in a different manner, with more rapidity, and without those languid scenes which weaken the interest, and too often border upon the dialogue of Comedy. The characters were to be cast in a new mould and instead of definitions of the passions, their conflict, their vehemence, and their various transitions, were to be painted forth in higher colouring, than are to be found in the French composition".*[1]) Bei der Selbständigkeit, mit der Murphy an seinen Stoff heranging, kann von einer Einwirkung der Voltaireschen Bemerkungen zu den einzelnen Szenen nicht die Rede sein. Ausserdem sind sie grossenteils stilistischer Natur, so dass sie von vornherein nicht in Betracht kommen, da beide Stücke keine textlichen Übereinstimmungen aufweisen.

V. The English Merchant.

Komödie von George Colman nach Voltaires „Écossaise".

(1767).

Die Bearbeitung der „Écossaise" Voltaires durch einen englischen Dramatiker ist bezeichnend für den Tiefstand der englischen Komödie in dieser Zeit. Die „Écossaise" ist nämlich nicht nur dem Titel nach, sondern auch inhaltlich ein englisches Stück.[2]) Sie ist ein Rührstück, wie sie in England durch die moralischen Wochenschriften und Bürgerromane in Mode gekommen waren und als comédie larmoyante in Frankreich ein Echo gefunden hatten. Voltaire empfand das Bedürfnis, sich auch einmal in dieser Kunstgattung zu betätigen und er verband damit noch einen andern allerdings wenig rühmlichen Zweck, nämlich seinen Gegner Fréron[3]) ein-

[1]) l. c., p. 246 f.

[2]) Voltaires Angabe beim Erscheinen des Stückes, es wäre aus dem Englischen übersetzt, ist eine Erfindung von ihm. vgl. Lessing, Dramaturgie, Stück XII.

[3]) Fréron, Élie Catherine, französischer Journalist und Kritiker, Gründer des Journals: Année littéraire, gest. 1776.

mal von der Bühne aus zu verhöhnen, da er die bisher gegen ihn geschleuderten Pamphlete für nicht wirkungsvoll genug erachtete. Dass Voltaire diesen Teil seiner Aufgabe trefflich gelöst hat, braucht bei seiner satirischen Veranlagung nicht erst erwähnt zu werden. Aber schon der arg mitgenommene Fréron wies in einer sachlichen Kritik auf die schweren Mängel hin, die das Stück in seinem Aufbau zeigte.[1]) Vor allem vermisst er darin das Komische, das den Titel einer Komödie rechtfertigen könne. Er wurde hierin durch einen andern französischen Kritiker, Piron, unterstützt, der so weit ging, von der *„Écossaise“* zu sagen: *„Du vinaigre et de la moutarde partout, du sel nulle part“.*[2]) In Wirklichkeit ist die *„Écossaise“* nicht viel wert. Sie ist, wie schon Fréron bemerkte, viel zu arm an wirklicher Komik, um als Komödie gelten zu können, arm an Handlung, unbefriedigend in ihrem Schluss und gekünstelt in der Behandlung des Ortes.

Nach alledem ist eigentlich erstaunlich, dass George Colman das Stück seiner Komödie: *„The English Merchant“* zu Grunde legte. Wird er doch von der zeitgenössischen Kritik als tüchtiger Komödienschreiber allgemein anerkannt.[3]) Ja, Lessing bezeichnet ihn sogar als den „unstreitig besten komischen Dichter,“ über den England im Augenblick verfüge.[4]) G. Colman (1732—94) begann mit Terenz- und Plautusübersetzungen, machte sich durch seine Komödien: *„The Jealous Wife“* und *„The Clandestine Marriage“* einen Namen, wurde 1768 Teilhaber am Covent-Garden, 1777 Direktor des Haymarket Theatre.[5]) Colman scheint die *„Écossaise“* Voltaires, über ihre sonstigen Schwächen hinwegsehend, einem ihrer Charaktere zuliebe, der auch bei dem modernen Leser noch Anteil erwecken kann, übernommen zu haben. Es ist dies der ehrliche Freeport, von dem selbst Lessing

[1]) vgl. Mahrenholtz, Voltaire, Teil II, p. 117.
[2]) „ „ p. 118.
[3]) B. D., I, p. 536; Genest, V, p. 122.
[4]) Lessing, Dramaturgie, 12. Stück.
[5]) „ , ebenda.

sagte, schon er allein vermöchte das Stück in unserer Gunst zu erhalten.[1])

Der Inhalt von Voltaires Komödie: *„L'Écossaise ou le Café"*[2]) ist kurz folgender: In einem Londoner Kaffeehaus weilt Lindane, eine schottische Dame. Sie hat ein Liebesverhältnis mit dem jungen Lord Murray, dessen Vater ihre Familie ins Unglück gebracht hat. Ihr Vater, Lord Monrose, flieht als Geächteter von einem Schlupfwinkel zum andern und gerät schliesslich in dasselbe Haus, in dem seine Tochter wohnt. Er bekommt sie aber lange nicht zu Gesicht, da er sich verbittert von den Menschen zurückzieht. In der Wirtschaft verkehrt ausserdem ein sogenannter Schriftsteller, Frélon, der sich als Journalist und Pamphletist sein Brot verdient. Er ist der rechte Mann für Lady Alton, die Nebenbuhlerin Lindanes und ehemalige Geliebte Murrays, den sie aber nicht aufgeben will. Frélon verdächtigt die Schottin Lindane als politische Gegnerin der englischen Regierung bei der Polizei. Sie soll ins Gefängnis kommen. Nur durch die hohe Bürgschaftssumme, die Freeport, ein menschenfreundlicher Londoner Kaufmann aus freien Stücken für sie zahlt, wird sie davor bewahrt. Dasselbe Schicksal steht, ebenfalls auf Betreiben Frélons, ihrem Vater Monrose bevor. Vater und Tochter erkennen sich und wollen fliehen. Da stellt sich Lord Murray mit seinem Anspruch auf Lindane ein. Der Vater, der ihm, als dem Sohne seines Todfeindes anfangs ans Leben wollte, erkennt Murrays edlen Charackter, da dieser die Wiederherstellung seiner Ehre und die Rückgabe seiner Güter bei der Regierung bewirkt hatte. Lindane und Murray werden ein glückliches Paar.[3])

Diese Handlung hat Colman seiner im Jahre 1767 erschienenen Komödie *„The English Merchant"*[4]) zu Grunde gelegt. Sie ist wie Voltaires Komödie fünfaktig

[1]) B. D., I, p. 535; D. N. B., IX, p. 390.
[2]) Erstaufführung in Paris am 26. Juli 1760.
[3]) Voltaire, Oeuvres, V, p. 421 ff.
[4]) George Colman, Dramat. Works, London 1777; Bd. II, p. 7 ff.

und in Prosa geschrieben. Im Mittelpunkt steht, wie schon der Name andeutet, der edle Kaufmann von London, Freeport. Schon bei Voltaire ist der derbe aber herzensgute Mann eine anziehende Gestalt, bei Colman wird er der reinste Ausbund von Tugend,[1]) der wirkliche *homo antiqua virtute ac fide,* von welchem in dem Terenz entlehnten Motto des Dramas die Rede ist.

Frélon, der käufliche Autor Voltaires, bleibt zwar bei Colman auch eine gemeine Seele, wie schon sein Name Spatter, der Besudler, anzeigt, aber die bis zur Karikatur verzerrte Zeichnung Voltaires wird in glaubhaftere Grenzen zurückgedrängt.

Auch Lady Alton, die rachedürstende Furie, hat bei Colman eine bemerkenswerte Änderung erfahren, durch die sie besser in den Rahmen der Komödie passt. Sie besitzt zwar immer noch die gleiche Dosis von Eifersucht und Bosheit, neu an ihr ist ihre Neigung, sich als gelehrte Dame und Schriftstellerin aufzuspielen, die sie bei jeder möglichen und unmöglichen Gelegenheit herauskehrt. Als Hüterin der belles lettres begünstigt sie den Schriftsteller Spatter, wenn er ihr auch zu anderen weniger löblichen Zwecken noch willkommener ist. Köstlich ist die gelehrt gefärbte Rede, in der sie ihm die Untreue ihres einstigen Geliebten, Lord Falbridge (Voltaires Lord Murray) schildert (Akt II):

You have been witness of Lord Falbridge's inconstancy. A perfidious man, False as Phaon to Sappho, or Jason to Medea! You have seen him desert me for a wretched vagabond; you have seen me abandoned like Calypso, without making a single effort to recall my faithless Ulysses from the Siren that has lured him from me.

Die übrigen Personen sind in ihren wesentlichen Zügen beibehalten, nur zum Teil im Namen geändert.

Voltaires Wirt, Fabrice, wird bei Colman durch die

[1]) Auf die Steigerung, die Freeport gegenüber Voltaire bei Colman erfahren, macht schon Cosack, Herrigs Archiv III, p. 53 aufmerksam.

Zimmervermieterin Mrs. Goodman, ersetzt, eine schon von Lessing gelobte Änderung, da sich eine Frau zur Vertrauten der alleinstehenden Lindane besser eignet als ein Mann. Lindane heisst im englischen Stück Amelia, ihr Vater, Sir William Douglas, ihr Geliebter Lord Falbridge. Dem letzteren hat Colman einen französischen Diener, La France, beigegeben, der durch sein unbeholfenes Englisch ein komisches Element in die Handlung bringt.

Überhaupt ist das englische Stück an wirklicher Komik viel reicher als sein Vorbild. Genest[1]) hat schon aus diesem Grunde recht, Colmans Komödie als eine sehr gute zu bezeichnen. Betrachtet man dann die Selbstständigkeit, mit welcher Colman seinem Original gegenüber in dem szenischen Aufbau der Handlung verfährt, so muss man seiner Bemerkung im Prolog, er habe nur die *„raw materials“* aus Frankreich geholt, diese aber zu einem englischen *„stuff“* verwoben, zustimmen.

Wie kunstvoll ist allein schon die Exposition des Dramas! Durch einen frischen und lebensvollen Dialog werden wir ganz unauffällig mit sämtlichen Personen des Stückes und den zwischen ihnen spielenden Intriguen bekannt gemacht. Der Akt beginnt mit der Unterredung Spatters und Molly, die bei Voltaire die 4. Szene ausmacht: Spatter wünscht bei Mollys Herrin Amelia eingeführt zu werden. Da er abgewiesen wird, wendet er sich in der folgenden Szene mit dem gleichen Ansinnen an Mrs. Goodman, die Hauswirtin. Die Szene verläuft wie bei Voltaire I, 1, nur wird, was bei Voltaire nicht der Fall ist, das Gespräch geschickt auf Freeport und Lady Alton gebracht. Vom ersteren sagt Mrs. Goodman: *„He is benevolence itself, Sir,“* worauf Spatter bekräftigt: *„Yes, and grossness itself too.“* Von Lady Alton weiss er, nachdem er sich ihrer Freundschaft gerühmt, zu sagen: *„A bel esprit forsooth and as vain of her beauty as learning, without any great portion of either. A fourth Grace, and a tenth Muse!“* Mit diesen Aussprüchen charakterisiert er nicht nur die betreffenden Personen

[1]) Gen., V, p. 122.

aufs beste, sondern liefert ebenso wertvolle Beiträge zur Charakteristik seiner selbst. Die folgende Szene schliesst sich Voltaires 2. Szene an:

Monrose:

Vous êtes monsieur Fabrice, à ce que je crois?

Douglas:

You are Mrs. Goodman, I suppose, madam?

Die 3. Szene Voltaires, die Unterhaltung Frélons mit den Besuchern des Kaffees, unterdrückt Colman, da sie für die Entwicklung der Handlung nicht in Betracht kommt und legt dafür eine Unterredung zwischen Douglas und Spatter ein, wodurch über die Charaktereigenschaften des letzteren noch mehr Licht verbreitet wird. Daran knüpft Colman eine weitere eigene Szene zwischen Douglas und seinem getreuen Diener Owen, die uns einen Einblick in die Verhältnisse des geächteten Sir William Douglas gewährt. Nach ihrem Zwiegespräch wechselt die Szene, die folgenden Auftritte, die Unterhaltung zwischen Amelia und ihrer Vertrauten Molly, dann ihr Gespräch mit der Wirtin, geben inhaltlich, teilweise auch textlich die 5. und 6. Szene Voltaires wieder:

Lindane:

Ah! ma pauvre Polly, tu étais avec ce vilain homme de Frélon: il me donne toujours de l'inquiétude.

Amelia:

Poor Molly! to be teazed with that odious fellow, Spatter! — — — Be on your guard against him, my dear Molly; and remember to conceal my misery from him and all the world.

Die letzte Voltairesche Szene (Sz. 7, Eintritt der Lady Alton) findet sich bei Colman nicht. Bei ihm wird ihre Ankunft bloss gemeldet.

Mit gleicher Selbständigkeit behandelt Colman die folgenden Akte.

Akt II setzt ein mit Voltaires 3. Szene dieses Aktes: Lady Alton und Spatter hecken ihre böswilligen Anschläge aus. Dann folgt die wenig geänderte 2. Voltairesche Szene. Seine 4. Szene ist nahezu unabhängig von Voltaire,

dagegen stützen sich die folgenden Szenen, in denen Freeport sich nach der schönen Schottin erkundigt und sie aufsucht, stark auf Voltaires 5. und 6. Szene. Die Einführung Freeports bei Amelia lässt Colman erst nach vorheriger Anmeldung durch Mrs. Goodman erfolgen. Voltaires 7. und 8. Szene fand Colman entbehrlich.

Der 1. Auftritt des III. Aktes — Douglas will bei der Schottin eingeführt werden, — ist Voltaires 7. Szene dieses Aktes nachgebildet. Die sich anschliessende Szene — Spatter besticht La France, den Diener Lord Falbridges, zur Herausgabe des Briefes seines Herrn an Amelia — kommt Voltaires 1. Szene gleich, nur dass dort Lady Alton die Bestechung selbst vornimmt. Nun folgt bei Colman die Erkennungsszene zwischen Douglas und seiner Tochter, die bei Voltaire erst in der 6. Szene des IV. Aktes vor sich geht. Hierdurch erreicht Colman ein Doppeltes. Zunächst erweckt er für Amelias kurz darnach eintretende Verhaftung grössere Anteilnahme und andererseits erscheint dadurch die edle Tat Freeports in um so hellerem Licht. Die Verhaftungsszene deckt sich mit Voltaires 4. Szene. Auch seine 5. Szene ist teilweise wiedergegeben. Szene 6—8 sind unterdrückt und durch eine selbständige Szene ersetzt, worin Freeport einen neuen Beweis seines Edelmutes ablegt, indem er Sir W. Douglas Geld zu eiligster Flucht gibt.[1])

Akt IV beginnt mit einer eignen Szene Colmans. Spatter erzählt Lady Alton, wie er Sir W. Douglas als solchen erkannt habe. Er habe die Erkennungsszene zwischen Vater und Tochter belauscht. *„First they wept for grief; and then they wept for joy; and then they wept for grief again,“* so fasst er das Resultat seiner Beobachtungen zusammen. Auch die folgende Unterredung zwischen Freeport und Owen ist Colmans Arbeit. Dann folgen in ziemlich getreuer Wiedergabe Voltaires Szene 1—5, nur dass zwischen seiner 3. und 4. Szene eine Unterredung zwischen Falbridge und Amelia eingeschoben ist. Die 7. Voltairesche Szene hat keine Parallele.

[1]) Lessing, Dramaturgie 12. Stück.

Der letzte Akt zeigt fast keine Anlehnung an Voltaire. Falbridge verkündet eine neue Gefahr für Amelia und ihren Vater. Dann kommt die köstliche Szene, in der Falbridge die Schurkereien seines Dieners La France und Spatters aufdeckt. Mit gezücktem Degen verhängt er über beide ein hochnotpeinliches Verhör. Unter Heulen und Winseln gestehen sie ihre Schandtat ein:

Falbridge:

Are not you a couple of villains?

und einmütig erfolgt die Bestätigung:

La France:

Oui, mi lor.

Spatter:

Yes, my lord!

Von Lady Alton vernimmt Falbridge, dass die Polizei gegen Amelia und ihren Vater vorgegangen sei. Beide sollen ins Gefängnis geführt werden. Da bringt Freeport die Rehabilitierung Sir W. Douglas', die er nicht wie bei Voltaire der Geliebte der jungen Dame durchgesetzt hat. Das Stück schliesst mit der Vereinigung Amelias mit Lord Falbridge.

Man kann also mit Fug und Recht Colmans *„English Merchant"* als eine freie Nachbildung der Voltaireschen *„Écossaise"* bezeichnen. Der textliche Anschluss ist natürlich nur gering. Ganz vereinzelt stösst man auf Stellen, die wie die folgende sich vollständig decken:

Voltaire, (II, 6):

Lindane:

Ce que vous faites pour moi me surprend plus encore que ce que vous dites; mais je n'accepterai certainement point l'argent que vous m'offrez: il faut vous avouer que je ne me crois pas en état de vous le rendre.

Colman, (II):

Amelia:

This noble action has surprised me still more than your conversation, but you must excuse my refusal of your kindness; for I must confess, that if I were to accept what you offer, I don't know when I should be able to restore it.

Colman widmete seine Komödie Voltaire mit den Worten:

To
Monsieur de Voltaire
The Following Comedy,
A Tribute
Due to the Author of
L'Ecossaise,
Is inscribed
By His Most Obedient
Humble Servant,
George Colman.

Voltaire war natürlich höchst erfreut. Er antwortete unter dem 14. November 1768[1]) in seinem bekannten Schmeichelton: *„Vous avez furieusement embelli l'Écossaise, que vous avez donnée sous le nom de Freeport, qui est en effet le meilleur personnage de la pièce"* etc.

Die Komödie Colmans erlebte ihre Uraufführung am 21. Februar 1767 auf dem Drury-Lane Theatre.[2]) Sie war ziemlich erfolgreich, hielt sich durch die folgenden Jahre und ward am 15. Mai 1777 zur Wiedereröffnung des Hay-market[3]) gegeben. Am Hay-market Theatre, an dem Colman selbst Direktor war, wurde sein *„English Merchant"* Repertoirestück. Es erschien bis zum Jahre 1789 mit einigen Unterbrechungen fast alljährlich.[4]) Die Kritik war dem Stück günstig.[5]) B. D. bezeichnet die Charaktere des Stückes als *„happily adapted"*. Ähnlich urteilt Genest:[6]) *„Colman has not made any very material alterations in the plot, but he has improved the play in many points"*. Victor[7]) lobt das Stück zwar auch, beklagt aber, dass Colman bei seiner Begabung für die Komödie überhaupt fremde Vorbilder benutze. *„Many Admirers of Mr. Colman as a Dramatic Writer, were sorry, he adhered so closely to Voltaire, and wished he had done*

[1]) Voltaire, Oeuvres: XLVI, p. 167.
[2]) Gen., V, p. 122.
[3]) Gen., V, p. 582.
[4]) Gen., VI, p. 109, 201, 230, 509, 565 und Hinweis auf eine Aufführung des Jahres 1784 p. 572.
[5]) B. D., II, p. 197.
[6]) Gen., V, p. 122.
[7]) Victor's History of the Theatres of London; Bd. III, p. 100.

more from himself, which would, undoubtedly, have been better for the Play, the Author, and the Public".

Ausser der *„Écossaise"* hat Colman kein zweites Drama Voltaires benutzt.

VI. Orestes.

Tragödie von Thomas Franklin nach Voltaires „Oreste"
(1769).

Die Tragödie *„Orestes"*[1]) ist die einzige authentische Übersetzung Franklins,[2]) die in der unter seinem und Smollets Namen in den Jahren 1761—74 veröffentlichten Gesamtausgabe der englischen Übersetzung der Dramen Voltaires erschienen ist. Sie ist auch das einzige Stück der ganzen Sammlung, das auf der Bühne zur Darstellung gelangte.[3]) Hervorragende Verdienste hat der Oreste Franklins jedoch nicht aufzuweisen. Er stellt lediglich die mechanische Übertragung eines in Geist und Sprache echt französischen Werkes ins Englische dar. Mit einer Voltairebearbeitung im Sinne der Hillschen oder Murphyschen Dramen hat er nichts gemein. Franklin trägt den Forderungen der englischen Bühne in keiner Weise Rechnung. Er übersetzt kritiklos, was Voltaire ihm vorschreibt. Unbedenklich übernimmt er die von den französischen Theaterregeln geforderte Ortseinheit und die wortreiche Breite der französischen Diktion. Er macht gar nicht den Versuch den schwerfälligen Dialog durch Unter-

[1]) Diesem Vergleich liegt eine Abschrift der im Britischen Museum befindlichen, 1778 gedruckten Ausgabe der englischen Version der Tragödie zu Grunde.

[2]) Dr. Thomas Franklin (1721—84) lieferte wenig selbständige Stücke, sondern betätigte sich hauptsächlich als Übersetzer, vgl. D. N. B., XX, p. 182.

[3]) D. N. B. bezeichnet (XX, p. 184) die am 15. Oktober 1774 in Drury-Lane aufgeführte „Electra" als die zweite Voltaireübertragung Franklins. Diese Bemerkung ist unrichtig. Die Stücke „Orestes" und „Electra" sind identisch, sie sind die Franklinsche Übersetzung von Voltaires „Oreste," die schon 1761 unter dem Titel „Electra" gedruckt, am 13. März 1769 als „Orestes" (cf. Gen., V, p. 242), am 15. Oktober 1774 als „Electra" aufgeführt wurde. Vgl. Gen., V, p. 441: „Electra from the Orestes of Voltaire" bei Gelegenheit seiner Besprechung der Electraaufführung vom 15. Oktober 1774.

brechungen oder Zerteilung dem Geschmack seiner Landsleute anzupassen. Ungekürzt übernimmt er Monologe von jeder Länge: (vgl. z.B. die Rede der Electra I, 2; den Monolog des Aegisthus II, 4; die Schilderung des Pylades V, 7), während wir von Voltaire selbst wissen, dass er an dem unbeholfenen Dialog seines am 12. Januar 1750 auf die Bühne gebrachten *„Oreste"* Anstoss nahm und viel daran veränderte, um ihn flüssiger zu machen.[1]) (vgl. die Textvarianten Oeuvres V, p. 156—65). Franklin hat das Voltairesche Drama in seiner Urfassung, gedruckt 1750, benützt, das Bedürfnis zu kürzen hat er aber nicht empfunden. Kurz, Franklin bietet nur eine Übersetzung der französischen Tragödie, als solche betrachtet, ist seine Arbeit nicht ohne Wert.

Der Inhalt der Voltaireschen Tragödie[2]) ist folgender: Oreste und Pylade landeten vom Sturm verschlagen an Argos'Küste. Von dem Greisen Pammène erfahren sie, dass sie sich in ihrer Heimat befänden. Aus dieser hatten sie vor den Freveltaten des Tyrannen Égisthe weichen müssen. Égisthe hatte Orestes Vater Agamemnon getötet, seine Mutter Clytemnestre geheiratet, seine Schwester Électre geknechtet und ihn selbst durch seinen Sohn Plistène in Epidaurus verfolgen lassen. Oreste hat jedoch Plistène erschlagen und dessen Schwert und Asche an sich genommen, ausserdem ist er im Besitze des Ringes und des Schwertes seines Vaters. Pammène, der um sein Geheimnis weiss, gibt dem Tyrannen an, die beiden Fremdlinge hätten in Epidaurus den Oreste getötet. Oreste zeigt zum Beweise Ring und Schwert des Agamemnon vor, die er dem Oreste abgenommen zu haben vorgibt. Égisthe überlässt ihm beides, nimmt nur die Urne mit der Asche an sich, deren sich Électre bereits als einzigem Andenken an ihren unglücklichen Bruder bemächtigt hatte. An dem vermeintlichen Mörder

[1]) vgl. den Ausspruch der Herausgeber der Kehler Ausgabe seiner Werke, Oeuvres V, p. 77: L'auteur a retranché d'éloquentes déclamations pour mettre plus de mouvement dans les scènes.

[2]) Oeuvres V, p. 92 ff.

desselben will sie blutige Rache nehmen. Oreste jedoch fängt den Streich auf, und sie erkennt in ihm den todgeglaubten Bruder. — Égisthe hat mittlerweile erfahren, dass sein Sohn Plistène von unbekannter Hand in Epidaurus gefallen sei. Er lässt Oreste und Pylade als Betrüger einkerkern. Électre enthüllt der Mutter, dass der eine der Fremdlinge Oreste sei und fleht sie um Schutz für sein Leben. Sie verspricht es. Als Égisthes Argwohn gegen Oreste wächst, bittet sie mit ihren beiden Töchtern um Schonung seines Lebens. Égisthe jedoch befiehlt den sofortigen Tod beider Fremdlinge. Auf dem Wege zum Richtplatz stellt sich das Volk auf die Seite des Orestes. Égisthe wird gefesselt. Oreste sühnt den Mord seines Vaters mit dem Blute des Mörders und tötet dabei unabsichtlich auch seine Mutter, die ihren Gatten schützen wollte.

Am Gang der Handlung ändert Franklin natürlich nichts. Die Namen der *dramatis personae* zeigen bei ihm zumeist die lateinische Form:

Voltaire:	Franklin:
Oreste	Orestes
Électre	Electra
Iphise	Iphisa
Clytemnestre	Clytemnestra
Égisthe	Aegisthus
Pylade	Pylades
Pammène	Pammenes
Dimas	Dimas

Die ersten Verse der Tragödie lauten im Original und in der Übersetzung:

I, 1 Iphise:

Est-il vrai, cher Pammène, et ce lieu solitaire,
Ce palais exécrable où languit ma misère,
Me verra-t-il goûter la funeste douceur
De mêler mes regrets aux larmes de ma soeur?

Say'st thou, Pammenes? shall these hated walls,
Where I so long have dragg'd a life of woe,
Afford at least the melancholy comfort
Of mingling sorrows with my dear Electra?

Schon diese kurze Probe zeigt uns, dass Franklin das Bestreben hat, sich dem französischen Text so eng als möglich anzupassen. Vgl. ferner:

I, 2 Pammène:

Comptez le temps; voyez qu'il touche à peine l'âge.
Où la force commence à se joindre au courage:
Espérez son retour, espérez dans les dieux.

But mark the course of time: he touches now
The age when manly strength, with courage join'd,
May aid your purpose; hope for his return
And trust on heav'n.

In derselben Szene übersetzt er die 38 Alexandriner umfassende Rede der Électre mit 38 Blankversen.

In II, 1 lautet eine später geänderte Rede des Oreste:

O décrets éternels!
Quel fruit tirerons-nous de cette obéissance?
Ami, qu'est devenu le jour de la vengeance?
Reverrai-je jamais ce palais, ce séjour,
Ce lieu cher et terrible où j'ai reçu le jour?
Où marcher, où trouver cette soeur généreuse
Dont la Grèce a vanté la vertu courageuse,
Que l'en admire, hélas? qu'on n'ose secourir,
Qui conserva ma vie, et m'apprit à souffrir.

Gracious heav'n?
When shall we reap the fruits of our obedience?
When will the wish'd-for day of vengeance come?
Shall I again behold my native soil,
The dear, the dreadful place, where first I saw
The light of day? Where shall I find my sister,
The pride, the glory, of admiring Greece?
The gen'rous maid, whom all unite to praise,
But none will dare to succour? She preserv'd
My life. . . .

In der 4. Szene dieses Aktes verfällt Franklin bei dem Monolog des Égisthe auf eine etwas trivial wirkende Wendung:

Qu'un jour avec mon fils Électre en concurrence
Peut dans les mains du peuple emporter la balance.

Dafür sagt Franklin:

Perhaps her marriage with Plisthenes
Might stop the mouth of facion, and appease
The discontented people.

Doch muss gesagt werden, dass solche ungeschickte Wiedergaben selten sind, im Gegenteil, man stösst des öftern auf durchaus einwandfreie, ja formvollendete Übertragungen wie beispielsweise die folgende:

II, 7 Iphise:

Je l'ai vu; quel fu brille en ces yeux!
Il avait l'air, le port, le front, des demi-dieux — —

I saw the noble youth:
O what a lustre sparkled in his eye;
His air, his mien, his ev'ry gesture bore
The perfect semblage of a demi-god.

Im übrigen bietet die Franklinsche Arbeit, die nur eine Übersetzung sein will und ist, nichts Erwähnenswertes.

Der Bühnenerfolg des englischen Oreste war gering. Genest sagt von dem Stück Voltaires: *„Voltaire's tragedy is with all its faults far from a bad play"*,[1]) von der englischen Übersetzung hat er jedoch nur wenige Aufführungen zu verzeichnen. Am 13. März 1769 wurde sie als *"Orestes"* in Covent-Garden zuerst gegeben,[2]) am 15. Oktober 1774 erfolgte auf dem Drury-Lane Theatre eine Wiederholung unter dem Titel *„Electra"*.[3])

VII. Zobeide.

Eine Tragödie von Joseph Cradock nach Voltaires „Les Scythes"

(1771).

„Une tragédie de bergers"[4]) nennt Voltaire seine 1766 verfasste Tragödie *„Les Scythes"*. Sie bringt jedoch kein neues Element in Voltaires Lebenswerk, wir finden in ihr den Alzirestoff in neuer Gewandung; ein friedliches Naturvolk und ein überfeinertes Kulturvolk werden sich gegenübergestellt. Die neue Bearbeitung dieses Motivs ist obendrein geringer im Wert als die erste. Voltaire tut sich zwar auf die *„peintures vivantes et animées"*[5])

[1]) Gen., V, p. 245.
[2]) „ , V, p. 242.
[3]) „ , V, p. 441.
[4]) Lion, p. 322.
[5]) Voltaire, Oeuvres VI, p. 270 (Préface von 1768).

etwas zu gute, die in seinem Drama den Zuschauer erfreuten, für den Leser fällt diese ablenkende Augenweide weg, so dass er um so deutlicher die auffälligen Mängel des Stückes gewahrt.

Was mag Cradock bewogen haben, dieses keineswegs aussergewöhnliche Stück unter dem Titel *„Zobeide"* vor das englische Publikum zu bringen? Das inhaltlich verwandte Stück, die Alzire Voltaires, war in der Hillschen Bearbeitung ziemlich lautlos nach wenigen Aufführungen von der Bühne verschwunden,[1]) die Aussichten für eine neue Bearbeitung eines ähnlichen Stoffes also keineswegs vielversprechend. Eine Bemerkung Genests[2]) legt nahe, dass es möglicherweise eine Äusserung Voltaires gewesen sein könnte, die Cradock zur Bearbeitung des Stückes veranlasst hätte. Genest schreibt: *„This piece is taken from Voltaires Tragedy of the „Scythians", which he left unfinished — in the preface to it, he intimates a wish that it might be completed by some other hand"*. Einen Wunsch dieser Art spricht Voltaire in der Vorrede seines Dramas vom Jahre 1768[3]) allerdings aus, nur war der Grund ein anderer als der, den uns Genest unterbreitet.

Voltaires Tragödie war keineswegs unfertig, denn sie lag am 19. November 1766 abgeschlossen vor, wie aus Voltaires Brief an d'Argental hervorgeht.[4]) Die Äusserung Voltaires ist vielmehr lediglich eine Bescheidenheitsphrase, durch die er sein Publikum bestechen wollte. Genest und B. D.[5]) sind durch ein unlauteres Manöver Cradocks irregeleitet worden. Cradock schreibt nämlich in der Preface zur 4. Ausgabe seines Dramas[6]): *„It was taken in part from an unfinished Tragedy, entitled, „Les Scythes" by Mons. de Voltaire"*. Cradock versündigt sich hier gröblich gegen die Wahrheit, denn 1.) war die Tra-

[1]) vgl. oben, p. 44
[2]) Gen., V, p. 331.
[3]) Oeuvres, VI, p. 270.
[4]) „ , XLIV, p. 501.
[5]) B. D., III, p. 432.
[6]) Works, III, p. 5.

gödie Voltaires nicht unvollendet, und 2.) hat er sie nicht „*in part*“ benutzt, sondern ihre Handlung, zum grössten Teil auch ihren Text getreulich vom ersten bis zum letzten Akt übernommen und nur an den Enden der zwei letzten Akte Erweiterungen angebracht. In seinen „*Literary Memoirs*“ bringt er eine ähnliche unwahre Behauptung. Dort heisst es[1]: „*I forgot by what means the three unfinished acts of Voltaires „Les Scythes“ came into my hands. I translated this tragedy, altered, and added two acts to it under the title of „Zobeide“!*“ Cradocks Bestreben war offenbar, sein Verdienst um die Tragödie zu erhöhen, dadurch dass er den Umfang des übernommenen Gutes zu verringern suchte.

Auf der Bühne von Covent-Garden erschien Cradocks „*Zobeide*“ am 11. Dezember 1771.[2]) Entstanden mag die Tragödie 1769—70 sein, ein genaues Datum gibt Cradock nicht an, jedenfalls lag sie 1770 vollendet vor. In diesem Jahre zeigte er sie einer befreundeten Schauspielerin Mrs. Yates,[3]) die Gefallen daran fand und die Rolle der Zobeide zu spielen wünschte. Diesem Umstande verdankt es der Dichter zum grossen Teil, dass sein Werk den Weg zur Bühne fand. Ein grosser Dramatiker ist Joseph Cradock (1742—1828) überhaupt nicht gewesen. Er hat ausser „*Zobeide*“ nur noch ein Drama geschrieben, die Tragödie: „*The Czar*“ im Jahre 1775, die jedoch nie aufgeführt wurde.[4]) Sein Verhältnis zur Bühne war das eines Liebhabers. Er besass eine eigene Bühne, spielte selbst und zog die ersten Bühnengrössen, so vor allem Garrick, zur Mitwirkung herbei.[5]) Shakespeare wurde besonders gepflegt. Zu dieser Shakespeareverehrung passt es schlecht, dass Cradock in seiner Zobeide die Voltairesche Ortseinheit beibehielt. Dieser Umstand ist von vorneherein für die Ängstlichkeit bezeichnend, mit welcher Cradock

[1]) Works IV, p. 208.
[2]) Gen., V, p. 329.
[3]) Works: IV, p. 208.
[4]) vgl. den Brief Garricks vom 1. Jan. 1776 in Crad. Works: III, p. 79.
[5]) D. N. B., XII, p. 436.

seinem Originale folgte. Die ziemlich stark geänderte Namensgebung seiner Personen liefert uns keinen Maßstab für seine Übersetzungsweise.

Voltaire [1]):	Cradock [2]):
Hermodan	Hermodon
Indatire	Indatere
Athamare	Athamand
Sozame	Seyfel
Hircan	Hasan
Obéide	Zobeide
Sulma	Sulma

Wie steht es nun mit dem Drama selbst, von dem Genest [3]) berichtet: *Cradock has greatl altered the original?*

Zum Vergleich ist die Anführung beider Stücke nicht notwendig. Die Inhaltsangabe des Cradockschen Stückes genügt, da es sich mit dem Voltaires bis auf einige Änderungen am Ende des IV. und V. Aktes, die später erwähnt werden, völlig deckt.

Der persische Thronfolger Athamand liebte Zobeide, die Tochter des persischen Grossen Seyfel. Dieser fällt bei dem König in Ungnade und flieht mit seiner Tochter zu dem friedlichen Hirtenvolk der Scythen tief in den Bergen. Er befreundet sich mit dem Ältesten der Scythen, Hermodon, dessen Sohn Indater schliesslich seine Tochter Zobeide heiraten soll. Die Vorbereitungen zur Hochzeit sind getroffen, der Traualtar geschmückt, die Ehe geschlossen, da erscheint Athamand, der seine Geliebte suchend die Welt durchstreift. Er trifft sie in dem Augenblick, wo sie einem andern die Hand gereicht hat. Athamand fordert Indater zum Zweikampf heraus und erschlägt ihn. Zobeide soll nun, nach scythischer Sitte, den Mörder ihres jungen Gatten am Altare töten. Sie verspricht es wider Erwarten, nachdem sie sich freien Abzug der

[1]) Oeuvres, VI, p. 377 ff.
[2]) Works: III, p. 9 ff.
[3]) Gen., V, p. 331

übrigen Perser ausbedungen hat. Im entscheidenden Augenblick stösst sie sich den Dolch in die eigne Brust. Bei Voltaire kehrt Athamare, der das ganze Unheil heraufbeschworen hat, unverletzt in die Heimat zurück, Cradock hingegen lässt ihn durch Sell nord en.

Die Änderungen, die Cradock an den ersten Akten vorgenommen hat, sind unbedeutend, sie gehen vielfach auf blosse Effekthascherei aus. So z. B. in der Trauungsszene, Mitte des II. Aktes, bringt Cradock ein musikalisches Intermezzo, während sich Voltaire mit der schlichten Handlung begnügt. Tiefer greifende Änderungen finden sich nur am Ende des 4. und 6. Aktes.

Die letzte Szene des 4. Aktes bei Cradock, die der 8. Szene des IV. Aktes bei Voltaire entspricht, ist erweitert. Bei Voltaire wird sie eingeleitet durch die Worte Hermodans:

> On nous apporte encor de fatales nouvelles.
>
> (Szene 7, Ende.)

Alsdann berichtet ein eintretender Scythe, wie die Seinen aus Schmerz über den Tod ihres Führers Indatire die Perser und Athamare überfallen, sie besiegt und den Thronfolger gefangen genommen hätten. Hermodan, Indatires Vater, frohlockt bei dieser Nachricht und verkündet Obéide, dass ihr nun eine grosse Aufgabe bevorstände, die ein strenges Gesetz der Scythen von ihr fordere, ohne diese jedoch genauer zu bestimmen. Dann geht er ab, Obéide in bangem Zweifel zurücklassend. Damit schliesst der Akt bei Voltaire.

Bei Cradock hingegen heisst es am Anfang dieser Szene:

Hermodon:

> More fatal news!

Wie bei Voltaire stürzt ein Scythe herbei, berichtet jedoch, dass der Kampf zwischen Scythen und Persern noch wüte, und dass eine Abteilung auserlesenster persischer Krieger heranstürme, um Seyfel gefangen zu nehmen und Zobeide mit Gewalt für ihren Herrn zu entführen. Zobeide aber

weigert sich, den Persern zu folgen. Lieber wolle sie auf der Stelle sterben, als sich von ihnen wegschleppen lassen.

Here will I rather die, than yield me up!

Nie wolle sie dem Mörder ihres Gatten angehören. Durch diesen Heroismus eingeschüchtert, lassen die Perser von ihr ab, bemächtigen sich aber ihres Vaters, des alten Seyfel.

Diese Einschiebung ist an sich nicht zu tadeln. Zobeide vor allen Dingen gewinnt dabei an Bedeutung; trotzdem ist sie verfehlt, weil Cradock nach ihr wieder an Voltaires 8. Szene anknüpft, die Gefangennahme Athamands berichten lässt und diesen sogar selbst in Fesseln auf die Bühne bringt, was bei Voltaire nicht geschieht Durch den erneuten Anschluss an Voltaire macht sich Cradock eines Konstruktionsfehlers schuldig, der in diesem Zusammenhange geradezu lächerlich wirken muss. Auf der einen Seite der Bühne ziehen die Perser mit dem gefesselten Seyfel ab, auf der andern stürzen im nämlichen Augenblick die siegreichen Scythen herein, es fällt aber keinem ein, den Persern den alten Seyfel wieder zu entreissen, nicht einmal die eigene Tochter denkt daran. Es wäre daher besser gewesen, Cradock wäre auch hier Voltaire gefolgt, dann hätte er sich diese Ungeheuerlichkeit erspart.

Etwas besser steht es um Cradocks Veränderungen im letzten Akt. Auch hier betreffen sie hauptsächlich die Schlussszene (Voltaire V, 5). Der schon erwähnte Abschluss des englischen Dramas, der freiwillige Tod Athamands, wirkt entschieden besser als der matte Ausgang des Voltaireschen Stückes.

Es ist demnach um die Tüchtigkeit, die Genest dem Cradockschen Werk nachrümt, ziemlich schlecht bestellt. Noch viel weniger darf man sich durch das übertriebene Lob Voltaires irreleiten lassen, mit welchem er seinen englischen Bearbeiter überschüttete. Gewiss, die Sprache Gradocks hat manches Verdienstliche. Sie ist durchweg glatt und gefällig, wenn auch allerdings ohne wirkungs-

volle Höhepunkte, obwohl es der Dichter an einer wiederholten Durchfeilung nicht mangeln liess. Vermutlich war auch Voltaire nicht so entzückt, wie er es gewesen zu sein vorgibt, wenn er am 9. X. 1773 an Cradock schreibt: *Thanks to your Muse, a foreign Copper shines, Turn'd into Gold, and coin'd in Sterling lines.* Seinem Ehrgeiz aber war es zweifellos schmeichelhaft, auf der englischen Bühne gefeiert zu werden. Man spürt diese innere Befriedigung, wenn man seinen Brief an Richelieu[1]) liest, in welchem er diesem seine Popularität auf der englischen Bühne mitteilt: *„Les Anglais sont fous d'une tragédie des Scythes. On la joue continuellement à Londres et on en a fait trois éditions coup sur coup."*

Wenn der Erfolg des englischen Dramas auch nicht ganz so stark war, wie ihn Voltaire hier hinzustellen sucht, so übertreibt er sicher nicht, wenn er sich in demselben Brief vom 9. Oktober 1773 bei Cradock für seine Tat bedankt mit den Worten: *„You have done too much honour to an old sick man of eigthy."*

Die Aufführungen des Stückes auf englischen Bühnen erreichten keine ausserordentliche Höhe. Cradock selbst spricht von 13 Aufführungen[2]), Genest[3]) verzeichnet deren jedoch nur 11, die noch dazu alle in die Theatersaison 1771—72 fallen.

VIII. Almida.

Tragödie von Dorothea Celesia nach Voltaires „Tancrède".

(1771).

Unter den englischen Voltairebearbeitungen nimmt die *„Almida"* in doppelter Hinsicht eine Sonderstellung ein: Zunächst stammt sie aus der Feder einer Frau[4]) und dann ist sie in so enger Anlehnung an Voltaires

[1]) Oeuvres, XLVIII, p. 472. Brief vom 8. X. 1773.
[2]) Crad. Works: IV, p. 214.
[3]) Gen., V, p. 330.
[4]) Mrs. Dorothea Celesia [1738—90] war die Gemahlin des englischen Gesandten in Genua, Signor Pietro Celesia, vgl. D. N. B. Bd. IX' p. 414.

Text übersetzt, dass sie sich hierdurch von allen andern Voltaireadaptionen, die Franklinsche Orestübersetzung natürlich ausgenommen, unterscheidet. Während diese, selbst im äussersten Falle, doch immer noch eine gewisse Selbständigkeit des Bearbeiters aufweisen, sucht man danach bei der Almida der Mrs. Celesia vergebens. Es stimmt nicht, wenn B. D. (II, p. 20) von der Almida sagt: *„The outlines of the fable, and several other parts of it, are taken from Voltaires „Tancrede“.“* Nein, das ganze Stück ist bis in seine Einzelheiten dem Tancrède genau nachgebildet. Mrs. Celesia hat auch nicht eine szenische, den Aufbau des Stückes irgendwie verschiebende Änderung vorgenommen: Szene für Szene entwickeln sich Handlung und Dialog, von wenigen, nicht ins Gewicht fallenden Abweichungen und sehr wesentlichen Kürzungen abgesehen, genau wie bei Voltaire.

Dabei ist der Tancrède Voltaires ein Stück, das keineswegs zur Übertragung auf die englische Bühne einlädt. Abgesehen von den Mängeln, die dem Drama vom theoretisch-kritischen Standpunkt anhaften,[1]) macht sich in seiner Exposition eine solche Redseligkeit breit, dass schon dieser Umstand abschreckend auf jeden hätte einwirken müssen, der mit der Absicht an das Stück herangetreten wäre, es für die englische Bühne zu bearbeiten. Mrs. Celesia scheint diese Empfindung nicht gehabt zu haben. Im Gegenteil, es scheint ihr Vergnügen bereitet zu haben, die endlosen Rezitationen, vor allem des 1. Aktes, bei Voltaire mit Sorgfalt zu übertragen. So unternimmt sie es beispielsweise, die fast 50 Alexandriner umfassende Rede Orbassans im ersten Akt (Szene 1) fast unverkürzt wiederzugeben. Sie verwendet zwar auch das von anderen Voltairebearbeitern bekannte Unterbrechungs- und Verteilungssystem (so bei Argires erster Rede I, 1, die auf Arnolph und Loredan verteilt ist, und in V, 4 bei der Rede des Argire: *Je ressens ton état etc.,* die von einer Zwischenrede der Almida unterbrochen wird), aber

[1]) vgl. Mahrenholtz, II, p. 116.

lange nicht in ausreichendem Masse, so dass der Dialog wirklich eine dem englischen Geschmack angepasste Form erhalten hätte.

Überhaupt würde, selbst wenn Mrs. Celesia in dieser Hinsicht dem englischen Publikum grössere Zugeständnisse gemacht hätte, das Stück ohne fremde Hülfe wohl kaum den Weg zur Bühne gefunden haben, wenngleich das französische Original bei seinem Erscheinen in Paris 1760 viel Beifall gefunden hatte.[1]) Mrs. Celesia wird es vorzugsweise Garrick zu danken haben, dass ihr Übersetzungskunststück das Licht der Rampe erblickte. Sie hatte es ihm nämlich zur Durchsicht für eine etwaige Aufführung übergeben, und Garrick, der längere Zeit die Gastfreundschaft ihres Hauses in Italien genossen hatte,[2]) konnte nicht gut das Anliegen seiner Gastgeberin übergehen. Er machte sich also an eine Durchsicht des Dramas,[3]) bemängelte vor allem die für die englische Bühne unmögliche Breite des Dialogs und unterzog ihn daher einer gehörigen Sichtung. Er liess nur das für das Verständnis Notwendige stehen und reduzierte so manche Rede auf die Hälfte, ja, auf ein Drittel ihrer ursprünglichen Länge (vgl. z. B. die obenerwähnte lange erste Rede des Orbassan, von der Garrick für die Aufführung nicht weniger als 18 Verse gestrichen hat und die Rede Loredans (I, 1): *'Tis sure a shame etc.,* die von 21 Versen auf 7 herabgesetzt wird.[4]) Allerdings hat Garrick seine Tätigkeit fast nur auf den ersten Akt beschränkt. Es finden sich später noch gekürzte Stellen, so II, 1; III, 13, 5; IV, 12; V, 1, 3; aber diese sind verhältnismässig selten und ihre Kürzungen betreffen nur 2 oder 3 Verse, sodass man von Garrick eine energischere

[1]) vgl. Mahrenholtz, II, p. 115.

[2]) vgl. D. N. B., IX, p. 414.

[3]) vgl. Garrick-Correspondence, p. 354, 379, 399, 415.

[4]) In dem diesem Vergleiche zu grunde liegenden Text des Druckes der Tragödie vom Jahre 1771, der uns in einer Abschrift des auf dem British Museum befindlichen Exemplars zugänglich ist, sind die von Garrick unterdrückten und bei den Aufführungen ausgelassenen Verse durch Gänsefüsschen gekennzeichnet, worauf in der kurzen Vorrede der englischen Version ausdrücklich aufmerksam gemacht ist.

Durchführung seines Streichsystems gewünscht haben würde. Es finden sich nämlich auch später Szenen mit Tiraden von erschreckender Länge, so die Rede des Catanio V, 1, die Garrick trotz ihrer 37 Verse unangetastet liess.

Der zur Aufführung bestimmte Text nun stellt sich als eine mit Fleiss durchgeführte, dem Original möglichst angepasste Übersetzung dar. Die Sprache ist infolge des engen Anschlusses nicht sehr beweglich — *„rather harsh than pleasing"* nennt sie Genest[1]) — macht aber trotzdem keinen ungünstigen Eindruck.

Die Namen der beteiligten Personen haben, befremdlicherweise möchte man sagen, bei Celesia Änderungen erfahren:

Voltaire[2]):	Celesia[3]):
Argire	Arnolph
Tancrède	Tancred
Orbassan	Orbassan
Lorédan	Loredan
Catane	Catanio
Aldamon	Aldamon
Aménaïde	Almida
Fanie	Sophia.

Ort der Handlung: Syracus.

Die Voltairesche Handlung bleibt bis in die Einzelheiten bestehen:

Tancrède, der Spross einer aus Frankreich eingewanderten edlen Familie, hat früh Syracus verlassen und am Hofe Solamirs Dienste genommen. Dort hatte er mit Aménaïde, der Tochter Argires, eines Edelmannes aus Syracus, eine heimliche Ehe geschlossen. Als Aménaïde nach Syracus zurückkehrt, soll sie Orbassan, den Abkömmling einer alten Familie aus Syracus heiraten,

[1]) Gen., V, p. 296.

[2]) Tancrède, tragédie. Voltaire, Oeuvres V, p. 500 ff.

[3]) Almida, a tragedy by a Lady.' Printed for T. Becket and Co. in the Strand, London 1771. Der Text dieses Druckes liegt uns, wie bereits bemerkt, abschriftlich vor.

damit der Streit, der bisher zwischen dieser Familie und der ihrigen gewütet, beigelegt würde. Sie weigert sich und schickt heimlich einen Brief ohne Aufschrift an Tancrède, er solle sogleich nach Syracus eilen. Der Brief wird aufgefangen, man glaubt, er sei an Solamir, der sich eben anschickt, die Stadt zu belagern, gerichtet. Aménaïde wird daher zum Tode verurteilt. Tancrède, der als Unbekannter die Stadt betritt, da über ihn als dem Bediensteten des Solamir die Acht verhängt wurde, wirft sich zum Verteidiger der Aménaïde auf. Er ist zwar selbst von ihrer Untreue überzeugt, da Solamir sich schon früher um Aménaïde beworben hatte, rettet aber, dadurch dass er Orbassan im Zweikampfe erschlägt, ihr Leben. Aménaïde erkennt ihn, sie will ihm danken, doch er hört sie nicht an. Das Missverständnis bleibt bestehen. Tancrède von den Syracusanern zum Führer gegen Solamir gewählt, sucht den Tod auf dem Schlachtfeld, schlägt und tötet Solamir und trifft schwer verwundet wieder mit Aménaïde zusammen. Sterbend erkennt er ihre wahre Gesinnung. Sie selbst sinkt entseelt bei seiner Leiche nieder.

Die die Tragödie eröffnenden Worte Argires:

Illustres chevaliers, vengeurs de la Sicile,
Qui daignez, par égard au déclin de mes ans,
Vous assemblez chez moi pour chasser, nos tyrans
Et former un État triomphant et tranquille;
Syracuse en ses murs a gémi trop longtemps
Des desseins avortés d'un courage inutile —
(I, 1).

lauten im Munde des Arnolph der Übersetzerin:

Illustrious knights, Sicilia's brave avengers,
Who, from regard to my declining years,
Have deign'd beneath my roof to hold your council,
Let vigor prompt your measures! long too long
Coop'd in our walls, have we oppos'd our tyrants,
With useless courage. — — —

I, 2 sagt Celesia nicht, dass Almida in Byzanz aufgewachsen sei:

Argire:

Par sa mère élevée à la cour de Byzance, . . .

Arnolph:

Besides my daughter, in her childhood absent,
From our rough scenes, ...

Jedoch setzt Celesia Byzanz stillschweigend voraus, da an anderer Stelle (III, 3) auch bei ihr Byzantium als Schauplatz der Vorgeschichte Almidens bezeichnet wird.

In der 4. Szene wird Celesia einmal noch weitläufiger als Voltaire. Aménaïdes Rede, die bei ihm 33 Alexandriner umfasst, wird bei Celesia auf 38 Verse gesteigert.

In der 2. Szene des II. Aktes hat Celesia Orbassan einmal unabhängig von Voltaire redend eingeführt. Im Anschluss an Argires Worte:

Quoi! tu démens ton seing?

sagt Arnolph:

Canst thou deny thy hand, perfidious?

Sie antwortet „*No*“ wie bei Voltaire. Dann fährt Arnolph Voltaire gemäss fort und schliesst:

She answers not —,

worauf Orbassan bemerkt:

Confusion ties her tongue.

An sich sehr unbedeutend, verdient diese Abweichung vermerkt zu werden als einen der wenigen Versuche der Übersetzerin, einmal selbst zu charakterisieren.

In der 3. Szene des III. Aktes lässt Celesia, was auch nicht häufig vorkommt, ihre eigene Phantasie beim Übersetzen spielen:

Aldamons Schilderung:

Elle allait être unie
Au fier persécuteur de vos jours glorieux;
Le flambeau de l'hymen s'allumait en ces lieux,
Lorsqu'on a reconnu quelle est sa perfidie —

erscheint bei ihr mit einem schmückenden Zusatz:

Almida destin'd to your rival's arms,
Already blaz'd with hymeneal torches
The shining temple. *Round the holy altar,*
In sacred vestments stood th'expecting priests,
Waiting in vain the bride — her prejur'd heart
Both you, and Orbassan, at once betray'd.

Die 2. Szene des IV. Aktes lässt Celesia mit einem Verzweiflungsmonolog Tancreds beginnen, der sich bei Voltaire nicht findet:

Ah! little do they know the secret pangs,
That harrow up my breast. I could have borne
Pain, disappointment, povery, or shame;
All that embitters life, all that the gods
Pour in their wrath severe on wretched man!
But where I lov'd, where I had treasur'd up
My sou'ls best hopes, there to be lost, betray'd,
Is death like anguish! misery supreme!

Dann erst bringt sie den Voltaireschen Szenenanfang. Ihre eignen Verse sind gewandt in der Form und voll Empfindung, so dass es eigentlich zu verwundern ist, dass sie nicht öfters ihrer Eingebung folgte, anstatt sklavisch Voltaire zu imitieren.

Glücklich im Ausdruck ist Celesia auch in der 6. Szene dieses Aktes. Für die etwas nüchternen Worte, die Voltaires Aménaïde zum Lobe Tancrèdes aussprechen lässt:

Et quel autre eût été mon appui?

Sagt Almida pathetisch:

Lives there on earth another,
Noble and brave as he is?

Etwas kräftiger im Ton ist auch die Entrüstungsrede der Almida in derselben Szene, wo sie sich gegen den zögernden Vater auflehnt:

Aménaïde:

Moi rester! je vous suis aux combats.
J'ai vu la mort de près, et je l'ai vue horrible,
Croyez qu'aux champs d'honneur elle est bien moins terrible
Qu'à l'indigne échafaud où vous me condiusiez.

Almida:

How stop! by heavens I will not;
I'll to the field: am I not grown familiar
With death and horror: think you that in battle
They wear a look terrific to the soul
Like that vile scaffold you could lead me to?

In der 3. Szene des V. Aktes hat Mrs. Celesia in ihre Übersetzung der Rede des Argire: *Je ressens ton*

état etc. ein schönes von Voltaire ganz unabhängiges Bild eingefügt:

Fear's trembling pencil, ever dipt in black,
Points to the mind strange images of woe.

In derselben Szene findet sich noch eine Zugabe der Celesia. Als Aménaïde ihrem Vater ihr trauriges Schicksal geschildert hat, lässt Voltaire Argire antworten:

Eh bien! ce sort est réparé;
Et nous obtiendrons plus que tu n'as espéré.

Mit Recht fand Celesia diese etwas geschäftsmässige Äusserung nach Aménaïdes leidenschaftlichem Herzenserguss nicht am Platz. Ihr Arnolph wird durch die Worte seiner Tochter viel passender an die Vergangenheit und vor allem an seine verstorbene Gattin erinnert:

By heaven! thy melancholy tale awakes
The sad idea of long extinguish'd grief,
And cruel recollection. In thy voice
And plaintive accents fancy seems to trace
The dear remembrance of thy mother's softness.
But whither do I err! We shall be happy — — —

Sehr gelobt muss das feine Verständnis werden, das Celesia bei der Wiedergabe des Briefes des sterbenden Tancrède in Szene 5 an den Tag legt. Dieser lautet bei Voltaire:

„Je ne pouvais survivre à votre perfidie;
Je meurs dans les combats, mais je meurs par vos coups.
J'aurais voulu, cruelle, en m'exposant pour vous,
Vous avoir conservé la gloire avec la vie. . . ."

Mrs. Celesia macht viel weniger Worte und erzielt doch eine höhere Wirkung. Mit dem Ausruf:

Serve me this once, sad eyes!
'Tis your last effort,

rafft sich Almida zum Lesen des inhaltschweren Briefes auf. Sie liest ihn zuerst stumm, wiederholt dann nur die Worte:

I could not bear your perfidy . . . . I die,

und sinkt in die Arme ihrer Vertrauten zurück. Durch dieses einfache Mittel hat Celesia die tragische Wucht

des Augenblicks ganz bedeutend gesteigert. Sie besass also doch ein gewisses künstlerisches Empfinden. Hätte sie mehr Selbstvertrauen gehabt, so würde sie vielleicht etwas Besseres zu stande gebracht haben als diese im Grunde doch ganz unpersönliche Übersetzung.

Die Kritik machte wenig Aufhebens von dem Stück. Genest[1]) hat sehr viel daran auszusetzen, die B. D.[2]) bezeichnet es als — *a very poor one.* Die verhältnismässig hohe Aufführungsziffer — die Almida wurde nach ihrer Uraufführung im D. L. am 12. Januar 1771 noch ungefähr neun Mal gegebn — verdanke das Stück vor allem der trefflichen Schauspielerin Mrs. Barry, welche die Titelheldin gab: *„The tears in every eye of every audience demonstrate their sense of Mrs. Barry's inimitable representation of the poet's tender and noble sentiments,"* schliesst die kurze Vorrede des Druckes der Almida.

IX. Semiramis.

Tragödie von G. E. Ayscough nach Voltaires „Sémiramis"

(1776).

George Edward Ayscough[4]) war seines Zeichens Offizier. 1776 machte er sich durch die Aufführung seiner Sémiramis[5]) im Drury-Lane Theatre, am 13. Dezember, einen gewissen Namen. Seine Tragödie ist eine sorgfältig durchgeführte und mit kleinen szenischen Änderungen ausgestattete Übersetzung der 1748 erschienenen gleichnamigen Tragödie Voltaires. Inhaltlich decken sich beide Stücke, von einigen geringfügigen Verschiedenheiten abgesehen. Es genügt daher die Voltairesche Handlung knapp zu analysieren.

---

[1]) Gen., V, p. 296.
[2]) B. D., II, p. 20.
[3]) Gen., V, p. 297.
[4]) Ayscough lebte bis 1779, vgl. D. N. B. II, p. 254.
[5]) Im Druck erschienen London 1776, printed for J. Dodsley, in Pall-Mall. Unsere Citate beruhen auf einer Abschrift des im British Museum befindlichen Exemplars dieses Druckes.

Akt I.

Von den 6 Szenen dieses Aktes gibt Ayscough in seinem I. Akt nur die vier ersten Szenen wieder, während er Szene 5 und 6 zum II. Akte schlägt Szene 1—4 haben bei Voltaire folgenden Inhalt:

Sz. 1: Arzace, welchen Namen der totgeglaubte, seine Herkunft selbst nicht kennende Sohn der Sémiramis trägt, ist von ihr nach Babylon berufen worden. Er bringt Reliquien mit, die er auf Geheiss seines kürzlich verstorbenen, vermeintlichen Vaters in die Hände des Hohepriesters legen soll.

Sz. 2: Arzace vernimmt während eines Monologs ein Seufzen aus dem Grabe des verstorbenen Königs Ninus, des Gatten der Sémiramis.

Sz. 3: Der Hohepriester Oroès erklärt, dass die von Arzace gebrachten Reliquien dem Schatze des ermordeten Königs Ninias entstammen und fordert Arzace auf, mit ihm den Tag der Rache zu erwarten. Aus einer Bemerkung des Oroès entnimmt er, dass der Minister Assur an dem Mord des Königs beteiligt sei.

Sz. 4: Arzace grübelt über das Gehörte nach. Sein Freund Mitrane ermahnt ihn, dem eben eingetretenen Assur die ihm gebührende Ehre zu erweisen, doch Arzace weigert sich und wird von Assur nach dem Zweck seines Kommens gefragt. Er antwortet, er komme Sémiramis zu dienen. Assur aber wirft ihm in herausfordernden Worten vor, dass er nach der Hand der Azéma, einer Prinzessin aus dem Hause der Bélus, strebe.

Die Wiedergabe der den I. Akt einleitenden Verse soll uns eine Probe von Ayscough's Behandlung des französischen Textes geben:

Arzace (I, 1):

Oui, Mitrane, en secret l'ordre émané du trône
Remet entre tes bras Arzace à Babylone.

Jes, my Mithranes, by express command,
In secret issued from the throne itself,
Behold your friend in Babylon's proud walls.

Man sieht, Ayscough sucht den Gedankengang Voltaires möglichst einzuhalten. Stellen wie die folgende, wo Ayscough einen Voltaireschen Ausdruck bilderreich umschreibt, sind sehr selten:

Mitrane (I, 1):

Ce trône a vu flétrir sa majesté suprême. . . . =
then did the Queen
Like some fair Flower, wither in her prime,
And drop without one chilling wintry blast.

Es lässt sich im Gegenteil von Anfang an die Tendenz erkennen, den Wortschwall der Voltaireschen Gestalten mehr oder minder stark zu kürzen. Ausserdem hat auch er sich oft des Kunstgriffes bedient, allzulange Reden des französischen Originals durch Zwischenreden zu beleben (vgl. z.B. bei Ayscough II, 1; II, 2; II, 4 etc.)

Inhaltlich unterdrückt Ayscough die Stelle I, 2, wo Arzace das Stöhnen aus dem Grabe vernimmt und ändert dementsprechend in Szene 3:

Arzace:

Ici même, et du fond de cette auguste enceinte,
D'affreux gémissements sont vers moi parvenus.

Last night as wand'ring near this sacred spot,
Too sure I heard shrieks and heart-rending groans,
As 'twere within that tomb.

Es widerstrebte offenbar dem Gefühl des Engländers, so mysteriöse Dinge sich am hellichten Tage abspielen zu lassen.

Die 4. Szene Voltaires zerlegt Ayscough in drei, die inhaltlich jedoch nichts Neues bringen.

Szene 5 und 6 des I. Aktes bei Voltaire ergeben die 1. Szene des II. Aktes bei Ayscough. Durch diese Änderung hat sich Ayscough eine Schwerfälligkeit Voltaires erspart, der von der Regel der Ortseinheit gezwungen wird, Assur durch Otane von der Bühne weisen zu lassen, um sie für ein Gespräch der Sémiramis mit ihrem Vertrauten frei zu bekommen.

Sz. 5: Sémiramis schildert Otane, ihrem Vertrauten, wie der Schatten des Ninus sie verfolge, und wie eine Stimme ihr verkündet habe, dass mit der Ankunft des

Arzace ihre Qual ein Ende finden würde. Sie habe ihn kommen lassen und zugleich nach Memphis geschickt, ihre Traumgeschichte deuten zu lassen.

Sz. 6: Die Ankunft eines Priesters aus Memphis wird gemeldet.

Akt II.

Die 1. und 2. Szene des II. Aktes Voltaires bilden die 2. Szene des II. Aktes bei Ayscough.

Sz. 1: Azéma berichtet Arzace, dass Assur um sie werbe, dass sie diesem jedoch nicht folgen, sondern ihm die Treue halten würde, obwohl sie von frühester Kindheit an dem Sohn des Ninus, Ninias, bestimmt wäre. Arzace entgegnet, er fürchte Assur nicht.

Sz. 2: Als dieser über seine Kühnheit staunt, gegen seinen Willen am Hofe zu bleiben, erwidert ihm Arzace, er unterwerfe sich nur dem Befehle der Sémiramis.

Sz. 3: Assur wirbt um Azéma und wird abgewiesen.

Sz. 4: Assur fragt seinen Freund, wie weit er das Volk für ihn gewonnen habe. Er ist wütend, dass er die Frucht seiner Freveltaten, der Ermordung von Vater und Sohn, Ninus und Ninias, noch immer nicht geniessen könne, sondern immer noch vor Sémiramis zittern solle.

Sz. 5—7: Sémiramis lässt ihr Kommen melden. In einem von Ayscough unterdrückten Monolog spricht Assur seine Verwunderung darüber aus, dass ihm Sémiramis, die ihn seit drei Monaten gemieden habe, wieder das Wort gönne.

Sz. 7: Sémiramis fordert Assur auf, die Edeln und Magier zu versammeln, da sie zum zweiten Mal heiraten wolle. Das Orakel hätte geweissagt, Ninus würde versöhnt sein, wenn die Hochzeitsfackel zum zweiten Mal entzündet würde.

Assur hält sich für den Auserwählten. —

Auch in diesem Akt ist der Anschluss an Voltaire gewahrt: vgl. II, 1.

Arzace: Je le hais davantage;
Mais je ne le crains pas, étant aimé de vous.
Conservez vos bontés, je brave son courroux.
La reine entre nous deux tient au moins la balance.

I hate him more, but ne'er can learn to fear him.
The Queen between us, with most even hand,
Doth poize the balance of her royal favour.

(II, 2.)

Oder die Wiedergabe des Orakelspruches II, 7:

„Babylone doit prendre une face nouvelle,
Quand, d'un second hymen allumant le flambeau,
Mère trop malheureuse, épouse trop cruelle,
Tu calmeras Ninus au fond de son tombeau."

„All Babylon shall wear a face of joy,
When the sad mother, and more cruel wife,
Shall light once more the Hymeneal torch.
Then shall she calm the restless shade of Ninus."

Andererseits hat Ayscough auch in diesem Akt ganz wesentliche Kürzungen vorgenommen, so ist das bei Voltaire über 80 Alexandriner beanspruchende Gespräch Assurs mit Cédar (II, 4) in der englischen Version auf 36 Blankverse reduziert.

Akt III.

Dieser Akt verläuft bei Ayscough von einer Erweiterung innerhalb der 6. Szene abgesehen genau wie bei Voltaire:

Sz. 1: Sémiramis verkündet ihrem Vertrauten Otane, sie wolle Arzace heiraten und den Hohepriester nach seiner Meinung über Arzace ausforschen.

2. Sz: Oroès bezeichnet Arzace als eine Stütze des Staates.

3. Sz: Sémiramis glaubt sich von den Göttern begünstigt.

4. Sz: Sie schwelgt im Vorgefühl der Freude, die ihre Absicht bei Arzace auslösen würde.

5. Sz: Arzace glaubt, Sémiramis wolle Assur heiraten und möchte daher in die Heimat zurückkehren. Als er von Sémiramis erfährt, Assur werde sein Herr nicht, verwendet er sich für Azéma, dass sie nicht zur Ehe mit Assur gezwungen werden möge. Dieser Wunsch wird ihm gewährt.

6. Sz: Sémiramis verkündet vor der Staatsversammlung, sie wolle Arzace heiraten. Da beginnt es zu donnern und sich zu verfinstern. Der Schatten des ermordeten Ninus erscheint und fordert Arzace auf, ihn und den Königssohn zu rächen, wie der Oberpriester ihm raten würde. Arzace verspricht es und der Geist verschwindet. Die Vermählungsfeierlichkeit wird aufgehoben, und alles strömt in den Tempel, um die Götter anzuflehen.

In dieser Szene hat Ayscough grössere Änderungen vorgenommen. Als es zu donnern beginnt, legt der Hohepriester dies als ein missbilligendes Zeichen der Götter aus und fordert die Versammlung auf, zum Grabe des Ninus zu ziehen und dort zu beten. Nur Assures und Azema, die beide in gleicher Weise von Semiramis Plan überrascht und betroffen sind, bleiben zurück. Assures sucht Azema zu bestimmen, sich mit ihm zum Sturze des Arzaces zu vereinigen. Sie lässt sich jedoch nicht überreden.

> Be false and safe, 'tis man's prerogative;
> But let Azema prove her sex's virtue,
> And faith, tho' injur'd, triumph over falsehood.

Assur verflucht sie:

> Curse on the wayward sex, she loves him still,
> Nor can my arts subvert her girlish passion. . . .

und spornt sich selbst zu Rache an:

> Come then Revenge! Ambition fire my soul!

Er beschliesst den Tod des Arzaces:

> I'll give him death, and mount the throne of Ninus.

Obwohl diese Szene zur Charakteristik der beiden daran beteiligten Personen nichts Neues beibringt, auch keineswegs zu einer etwa notwendigen Klärung der Voltaireschen Handlung gefordert wird, muss sie im Hinblick auf das folgende doch als eine glückliche Erfindung des Übersetzers bezeichnet werden. Ein gutes Zeugnis wird dem Geschmack und dramatischen Takt des Übersetzers fernerhin durch die Verlegung des Schauplatzes der Erscheinung des Geistes des Ninus ausgestellt. Bei Voltaire

erscheint der Geist des Ninus vor einer vielköpfigen Versammlung in einem weiten und prunkvollen Repräsentationsraum. Dem Engländer erschien dies mit Recht nicht als das geeignete Milieu für eine Geistererscheinung. So führt er uns nach der eben geschilderten Verhandlung zwischen Assures und Azema in die Gruft des Ninus, wo Semiramis und Arzaces mit Oroes, dem Hohepriester, als einzigem Zeugen im Gebet verweilen. Semiramis fordert Oroes auf, sie nun mit Arzaces zu vereinigen. Da beginnt es zu donnern, Ninus' Geist erscheint, und die Szene entwickelt sich wie bei Voltaire, nur vor einem weitaus passenderen Hintergrund.

Auffällig ist, dass Reed (Kritiker der B. D. von 1764—82) an dieser Änderung Ayscoughs Anstoss genommen hat, ja, sich sogar darüber lustig macht.[1]) Wenn Reed es selbst etwas ungewöhnlich findet, den Geist des Ninus am hellen Mittag inmitten einer grossen Versammlung auftreten zu lassen, was berechtigt ihn dann, Ayscough wegen seiner Änderung zu verhöhnen? *„Captain Ayscough, however, obliged him to entertain his widow and his son with only a private exhibition. In this scene, the figure and post of the Assyrian monarch exactly resembled those of an old Chelsea pensioner employed to watch a church-yard, and bursting from a sentry-box to catch the persons who came to steal bodies for the surgeons."* Lessing jedenfalls war über diesen Punkt ganz anderer Auffassung. Die Voltairsche Geisterszene hat er ja bekanntlich auf das Ergötzlichste verspottet: „Wo hat Voltaire jemals gehört", so fragt er, „dass Gespenster so dreist sind? Welche alte Frau hätte ihm nicht sagen können, dass die Gespenster das Sonnenlicht scheuen und grosse Gesellschaften gar nicht gern besuchen?"[2]) Danach hätte Lessing Ayscoughs Änderung der Geisterszene wohl ganz anders beurteilt als Reed in seiner gehässigen Weise.

---

[1]) B. D. III, p. 257 f.
[2]) Lessing, Dramaturgie 11. Stück.

Erwähnenswert ist in dieser Szene noch die sehr geschickt durchgeführte Zerteilung der 39 Alexandriner umfassenden Rede der Sémiramis. Die erste Unterbrechung erfolgt im Anschluss an die Stelle bei Voltaire:

> Mon sceptre n'est point fait pour leurs mains étrangères. . . .
> My scepter is not made for foreign hands.

Hieran fügt Ayscough die Frage der Semiramis:

> Say, is there one amongst you who presumes,
> E'vn though in secret, to condemn my purpose?

Worauf er Assures antworten lässt:

> No, mighty Queen, all must applaud thy deed,
> And own the wisdom of their monarch's choice.

Dann entwickelt Semiramis ihre Absicht einen neuen Gemahl zu wählen wie bei Voltaire, nur schiebt Ayscough an passender Stelle einen Einwurf des Arzaces ein:

> With deference we wait your great commands.

Die lange Rede ist so auf ansprechende Weise in einen der englischen Bühne angepassten, die Aufmerksamkeit der Zuhörer weniger ermüdenden Dialog umgewandelt worden. Ausserdem ist der Dialog auch in diesem Akte an vielen Stellen erheblich beschnitten. Das den Akt eröffnende Gespräch der Sémiramis mit Otane z. B., das bei Voltaire 91 Alexandriner umfasst, enthält bei Ayscough nur 61 Blankverse.

IV. Akt.

Arzace erfährt von Oroès, dass er Ninias, der Sohn des Ninus sei, dass Assur seinen Vater mit dem Einverständnis der Sémiramis vergiftet habe und dass er auch ihm Gift gereicht habe. Er zeigt ihm dann den Brief, in dem der sterbende König den ihm ergebenen Phradate auffordert, sich des kleinen Ninias anzunehmen. Dann schmückt der Hohepriester Ninias mit dem Diadem des Königs und reicht ihm dessen Schwert, mit dem er

in dem Grabgewölbe an dem Rache nehmen sollte, der sich ihm entgegenstelle. Am Ende des Aktes will Sémiramis Arzace zur Hochzeit abholen. Sie entreisst ihm den verhängnisvollen Brief und verlangt dann vernichtet den Tod von des Sohnes Hand. Doch Ninias befiehlt Otane, die Mutter zu pflegen und das furchtbare Geheimnis zu verschweigen.

Ayscough hat den ganzen Akt kopiert. Die inhaltlich leere 3. Szene hat er auf zwei Verse reduziert und in der 4. Szene Otane beseitigt, um die schreckliche Enthüllung ohne Zeugen geschehen zu lassen. Im übrigen hat er von den üblichen Kürzungen abgesehen, ziemlich getreu übersetzt, vgl. den Brief des Ninus (IV, 2):

„Ninus mourant, au fidèle Phradate.
Je meurs empoisonné; prenez soin de mon fils;
Arrachez Ninias à des bras ennemis.
Ma criminelle épouse. . .“

„Expiring Ninus to the true Phradates.
I die by poison-O preserve my son,
Haste to snatch Ninias from his murderers.
My guilty wife. . .“

Hin und wieder findet er auch eine kühne von Voltaire nicht gebotene Metapher: *Thou has spoke poniards, priest!* ruft Arzaces (Ninias) aus (IV, 2). Dass Ayscough den babylonischen Magier Oroes von Great Iove sprechen lässt, ist ein verzeihlicher, im V. Akt mehrmals wiederholter Anachronismus, den sich Voltaire allerdings nicht zu Schulden kommen liess.

Akt V.

Sz. 1: Sémiramis fragt Otane, ob man in der Stadt um Arzaces Herkunft wüsste. Otane verneint es und bemerkt, Assur durchziehe die Stadt, um seine vertrauten Anhänger zu sammeln. Sémiramis befiehlt ihn gefangen zu nehmen.

Sz. 2: Azénia berichtet der Königin, Assur wolle Arzace im Grabe des Ninus umbringen. Sémiramis

befiehlt ihr, die Priester und Oberhäupter des Staates zu versammeln. Sie selbst eilt zum Grabe, den Mord zu verhüten.

Sz. 3—5: Azéma sucht Ninias vergeblich davon abzuhalten, in das Grabgewölbe einzudringen, da Assur drinnen auf ihn lauere. Sie fleht vor dem Gewölbe um Schutz für den Geliebten.

Sz. 6: Ninias tritt wieder heraus und erzählt in höchster Verwirrung, wie er sein Opfer im Schatten einer Säule niedergestossen habe, wie ihn aber bei dem Stöhnen des Getroffenen ein Grauen überfallen habe.

Sz. 7: Assur, den Ninias erstochen zu haben glaubte, wird gefangen hereingeführt.

Sz. 8: Ninias verurteilt ihn zum Tode. Zugleich erblickt er Sémiramis, die sich todwund aus dem Grabe schleppt. Sie sagt, ein Mörder hätte sie im Dunkeln des Gewölbes überfallen und fordert Ninias zur Rache auf. Er bezeichnet sich selbst als den Mörder und will sich töten, wird aber von seiner Umgebung entwaffnet. Sémiramis, die die Hand der Götter erkennt, segnet sterbend Ninias und Azéma.

An diesem Akt hat Ayscough mancherlei umgestaltet. In der 1. Szene bemerken wir starke Kürzungen, im übrigen ist der Anschluss gewahrt, vgl. z.B. Otane:

Non; ce secret terrible est de tous ignoré:
De l'ombre de Ninus l'oracle est adoré =

No tongue has yet reveal'd the horrid secret.
The people, as some oracle, adore
The shade of Ninus; — — —

Als 3. Szene bringt Ayscough einen selbstkomponierten Auftritt. Semiramis, mit einem Schwert bewaffnet, steigt in die Gruft:

Shade of immortal Ninus! lo I come
Prepar'd t'avenge thy manes. —

Sie will ihrem von Assur bedrohten Sohne beistehen.

Voltaires 7. und 8. Szene sind der 6. und letzten Szene Ayscoughs einverleibt. Da Semiramis in der eng-

lischen Version einen Befehl Assur gefangen zu nehmen, wie bei Voltaire V, 1 nicht ergehen liess, so erscheint Assur unbewacht. Assur und Ninias kämpfen, Assur fällt. Der poetischen Gerechtigkeit ist genug getan. — Sonst verläuft die Katastrophe wie bei Voltaire.

Wie man sieht, ist die Übertragung Ayscoughs keine flüchtige Arbeit. Seine szenischen Änderungen sind, wenn auch nicht alle so glücklich wie im III. Akt, doch wohl durchdacht. Auch seine Ausdrucksweise zeigt manches Lobenswerte. Besonderen dichterischen Schwung kann man ihr zwar nicht nachrühmen, aber sie ist durchweg sorgfältig und gefällig. Wenn Genest trotzdem das Stück als minderwertig bezeichnet — *this is an indifferent tragedy*[1]) —, so liegt das mehr am französischen Urheber als am englischen Übersetzer. Ganz ungerechtfertigt ist jedoch die oben erwähnte verächtliche Kritik, mit der Reed das Stück abtut. Man hat die Empfindung, als habe Reed einen persönlichen Hass gegen Ayscough gehabt; sagt er doch von seiner Übersetzung: „*The present tragedy as written by Voltaire, has a considerable degree of dramatic merit, which is all evaporated through the wretchedness of this translation from a translation,*[2]) *and by injudicious changes in the conduct of the fable.* (B. D. III, p. 257) zunächst könnte man darüber streiten, ob Voltaires Sémiramis wirklich dramatisches Verdienst hat. Lessing (10. und 11. Stück der Dramaturgie) war jedenfalls nicht davon überzeugt. Mahrenholtz scheint dem Stück auch wenig Verdienstliches abgewonnen zu

[1]) Gen., V, p. 549.

[2]) Ich finde keine weitere Stütze für diese hämische Andeutung, dass Ayscoughs Übersetzung nicht auf dem Original, sondern auf einer älteren Übersetzung beruhe. B. D. verzeichnet allerdings vor der Ayscoughschen Version zwei englische Übersetzungen der Sémiramis, eine anonyme, die 1760 gedruckt worden sein soll, und eine nie gedruckte und nie aufgeführte Übersetzung eines Mr. Keate. Zwischen dieser Übersetzung und Ayscough stellt Reed in sofern eine gewisse Verbindung her, als er bemerkt (B. D. III, p. 257): It was never printed nor performed, giving way to Mr. Ayscough's greater influence. D. N. B. bemerkt in dem Artikel über George Keate 1729—1797, (XXX, p. 272) nichts über diese Angelegenheit, es begnügt sich mit der blossen Anführung der Semiramis nach Voltaire unter Keates Werken.

haben, wenn er bei ihm von „marionettenhafter Charakterzeichnung, leeren und inhaltslosen Szenen, prunkhafter Rhetorik und einem tragikomischen Schluss“ redet. Dann ist die Ayscoughsche Übersetzung auch keineswegs „jämmerlich“ *(wretched)* und seine Änderungen in der Entwicklung der Handlung sind noch viel weniger unverständig *(injudicious* vgl. dazu oben p. 133), sodass man Ayscough bitter Unrecht täte, wollte man den Satz unterschreiben, in welchem Reed das Resultat seiner Untersuchung zusammenfasst: „*The Captain's play, in short, like himself and other parasites of the late Lord Lyttelton, was every way contemptible*“.[1]) Wäre das Stück so kläglich gewesen, wie es Reed auf Grund seiner unzutreffenden Argumente hinzustellen sich bemüht, so hätte es, trotz des Anteils, den Ayscough befreundete Offiziere an seinem Erfolge gehabt haben mögen, wohl keine elf Aufführungen[2]) erlebt.

X. The Man of the World.

Komödie von Charles Macklin nach Voltaires „Nanine“ (1781).

Die „*Nanine*“ Voltaires gehört zu seinen späteren Komödien.[3]) Obwohl sie ziemlich unbedeutend ist, hat sie doch den Weg nach England gefunden und dort Ch. Macklin zu einer Komödie angeregt, die zum besten gehört, was die englische Lustspieldichtung in der 2. Hälfte des Jahrhunderts hervorbrachte. Voltaires Drama[4]) hat folgenden Inhalt:

Der Graf d'Olban liebt Nanine, eine im Hause seiner Mutter erzogene schöne Waise. Er möchte sie trotz ihrer Armut heiraten, während ihn selbst die Baronin de l'Orme als zweiten Gatten zu haben wünscht. Als sie seine Neigung zu Nanine bemerkt, möchte sie diese an den

[1]) B. D., III, p. 258.
[2]) Gen., V, 549.
[3]) Erschienen 1749, betitelt Nanine ou le Préjugé Vaincu, comédie en trois actes.
[4]) Voltaire, Oeuvres V, p. 13 ff.

Gärtner des Grafen verkuppeln. Als dieser Plan misslingt, beschliesst sie, Nanine ins Kloster zu stecken. Im letzten Augenblick verhindert der Graf diesen Streich. Er selbst hat Nanine in den verflossenen Wochen mit Juwelen und Geldgeschenken überhäuft; Nanine sendet das Geld und die Kostbarkeiten mit einem Brief an einen gewissen Philippe Hombert, der im benachbarten Dorfe lebt. Die Baronin de l'Orme fängt den Brief auf und unterbreitet ihn dem Grafen. Dieser glaubt sich betrogen und jagt Nanine sofort aus seinem Hause. Jener Hombert ist jedoch Nanines alter Vater, von dessen Existenz der Graf nichts wusste. Da er fürchtet, Nanine habe das Geld nicht auf redlichem Wege erhalten, kommt er ins Schloss, um es dem Grafen wiederzugeben. Dieser erkennt die Falschheit seines Verdachtes, ruft Nanine zurück und heiratet sie.

Den Inhalt dieser mässigen Komödie hat Macklin in seiner Komödie folgendermassen verwendet:[1])

Der junge Lord Egerton soll nach dem Wunsche seines Vaters Lady Rodolpha Lumbercourt, die Tochter eines vornehmen Hauses heiraten. Egerton findet jedoch keinen Geschmack an ihr, denn er hat sein Herz bereits an die schöne, aber arme Constantia verloren, die als heimatlose Waise von seiner Mutter aufgezogen worden war. Er gesteht ihr schliesslich seine Zuneigung und schenkt ihr Banknoten und Juwelen. Diese schickt sie mit einem Brief zu ihrem unter einem falschen Namen in der Nähe lebenden Vater. Das Paket mit den Juwelen gelangt in dessen Hände, nicht aber der Brief. Diesen hat Egertons Vater Sir Pertinax dem Boten abgenommen, der ihn besorgen sollte. Er bezichtigt Constantia der Buhlerei und lässt sie aus dem Hause weisen. Dem Sohn legt er den Brief als corpus delicti vor. Schon will dieser sich von der treulosen Constantia lossagen, als deren Vater mit dem Geld und den Juwelen kommt, um den Judaslohn dem vermeintlichen Verführer seiner

[1]) The Man of the World by Charles Macklin in „The British Theatre" by Mrs. Inchbald. Bd. XIV.

Tochter vor die Füsse zu werfen. Das Missverständnis klärt sich auf. Egerton heiratet Constantia.

Die Idee des Stückes ist unverkennbar dieselbe wie bei Voltaire. Macklin hat sie aber durch Einführung neuer Personen und Anbringung einer Menge von Einzelzügen derart erweitert, dass das ursprüngliche Gerippe nur an wenigen Stellen noch deutlich zu Tage tritt. Sichtbar mag die französische Vorlage in der ersten nicht gedruckten Fassung der Komödie gewesen sein. Sie war wie die französische dreiaktig,[1]) enthielt aber schon den wirksamsten Charakter des Stückes, den Sir Pertinax Macsycophant, eine Erfindung Macklins, der ihn auch darstellte.[2]) In dieser Fassung erschien das Stück unter dem Titel *„The True-born Scotchman"* in Dublin, in welchem Jahre, ist nicht sicher. Kirkman[3]) verlegt die erste Aufführung in das Jahr 1772 und in das Crow-Street Theatre, B. D.[4]) setzt sie in den Juli 1764 ohne Nennung eines Theaters.

Schon in der ersten Fassung soll das Stück sehr wirkungsvoll gewesen sein. B. D. bemerkt: *„Even in this state it was highly applauded"*.[5]) Einen Teil seines Erfolges verdankte es schon damals der trefflichen Wiedergabe der Hauptfigur des Stückes, des Sir Pertinax, durch Macklin selbst.[6]) Charles Macklin, geboren 1697[7]) nach übereinstimmenden Berichten erst 1797 gestorben, war neben Garrick einer der berühmtesten Schauspieler des Jahrhunderts. Sein Shylock soll ganz hervorragend gewesen sein.[8]) Sein zweitbester Charakter soll der genannte

---

[1]) vgl. Gen., VI, p. 197.

[2]) B. D., III, p. 356.

[3]) J. Th. Kirkman, Memoirs of the Life of Ch. Macklin, Bd. II, p. 47, 444.

[4]) B. D., III, p. 356.

[5]) B. D., III, p. 356.

[6]) Kirkmann, II, p. 56.

[7]) D. N. B. bezeichnet mit einem Fragezeichen 1697 als Geburtsjahr, vgl. Bd. XXXV, p. 197. Kirkmann (II, p. 427), auch Cooke, Life of Charles Macklin (vgl. Gen., VI, p. 559) geben 1690 als Geburtsjahr an.

[8]) Gen., VI, p. 557 und Kirkmann, II, p. 428.

den schottischen Dialekt sprechende Sir Pertinax in dem nachmaligen „*Man of the World*“ gewesen sein, den er noch als Hundertjähriger vollkommen dargestellt haben soll.[1]) Seine Theaterstücke sind grösstenteils Komödien, von denen der „*Man of the World*“ als beste geschätzt wird.[2])

Als Mitglied des Covent-Garden wünschte Macklin, seine Komödie „*The True-born Scotchman*“ auch dort zur Aufführung zu bringen. Zu diesem Zwecke erweiterte er sie auf fünf Akte, führte vor allem den Charakter des Sir Pertinax feiner aus und änderte den Titel in: „*The Man of the World*“.[3]) Der Censor gestattete die Aufführung zunächst jedoch nicht und belegte Macklins Manuskript sogar mit Beschlag,[4]) zweifellos wegen der in dem Stück enthaltenen satirischen Bemerkungen über die zwei Gewissen der Politiker. Macklin war hierüber sehr erbost und betonte, dass das Stück keinerlei Angriffe auf den Staat und höher gestellte Personen unternähme, dass es in Irland als harmlos belacht worden wäre, und dass gerade England nicht den geringsten Anstoss daran zu nehmen brauche: „*My play very strongly recommends the highest veneration for the Constitution of Great Britain, it inculcates the love of liberty, and hatred of oppression; it satirizes the abuse of the law, it reprobates a corrupt, tyrannical, over-reaching, fawning, bowing Scotchman, and extols the liberal, virtuous, independent, honest, conscientious conduct of his son*“.[5]) Nach längeren Verhandlungen wurde das Stück schliesslich doch freigegeben und sollte am 10. Mai 1781 im Covent-Garden zur Aufführung gelangen.[6]) Da Macklin nach der vorausgehenden Beanstandung des Stückes Störungen der Vorstellung befürchtete, hielt er dem Publikum vor der

[1]) Kirkmann: II, p. 327.
[2]) „ II, p. 430.
[3]) „ II, p. 305.
[4]) „ II, p. 279.
[5]) „ II, p. 288.
[6]) „ II, p. 305.

Aufführung eine kleine Ansprache, wodurch er sich eine ruhige Abwicklung der Handlung sicherte:

„Ladies and Gentlemen,
I stand here in a predicament somewhat unusual: as an author and an actor. If it be but in compliment to the feelings of the former, I entreat, that, as the latter, I may be heard before I am condemned".[1])

Infolge dieser Rede verlief der Abend ohne Zwischenfall. Der Beifall war ausserordentlich. Noch im selben Monat wurde die Komödie mehrmals aufgeführt.[2]) Durch die folgenden zehn Jahre wurde die Komödie auf den verschiedenen Londoner Bühnen alljährlich gegeben.[3]) Von 1790—1800 dagegen scheint keine Aufführung stattgefunden zu haben.[4]) Um so grösser war die Beliebtheit, deren sich die Komödie in den drei ersten Dezennien des neuen Jahrhunderts erfreute. Von 1802—1828 wird sie recht häufig gespielt.[5]) Sie ist somit das Drama, das, unter dem Einfluss Voltaires entstanden, am weitesten in die moderne Zeit hineinreichte.

Der Grund für diese starke Bühnenwirksamkeit ist in der Trefflichkeit des Stückes zu suchen. Selbst für den modernen Leser ist die Lektüre des *„Man of the World"* ein Genuss. Kirkman, der sonst vielleicht geneigt ist, Macklin allzu sehr in den Himmel zu erheben, hat nicht unrecht, wenn er seine Kritik über die Komödie zusammenfasst in die Worte: *„Indeed, the Man of the World, for boldness of satire, strength of humour, and originality of character, may be compared to any dramatic piece, that has been written within these last fifty years, and ranks superior to most of the modern comedies".*[6])

[1]) Kirkman: II, p. 306.
[2]) „ II, p. 307.
[3]) Gen., VI, p. 196—543; VII, p. 21.
[4]) Wenigstens verzeichnet Genest keine.
[5]) Gen., VII, p. 556—712.
Gen., VIII, p. 53—556.
Gen., IX, p. 149—454.
[6]) Kirkman: II, p. 307.

Ein ähnliches Urteil fällt die B. D.[1]), und auch Genest bezeichnet das Stück als „*an excellent comedy*".[2])

Den grössten Teil ihres Wertes verdankt die Komödie ihrem Titelhelden, dem schon mehrfach erwähnten Sir Pertinax Macsycophant, dem Vater Egertons, einem Charakter, den Macklin ganz unabhängig von Voltaire gebildet hat. Sein Strebertum, seine Geldsucht, seine Durchtriebenheit und seine Geschmeidigkeit dem Hofe gegenüber werden auf das Ergötzlichste verspottet. „*It is an excellent lesson for politicians and courtiers*", sagt Mrs. Inchbald von der Komödie mit bezug auf Sir Pertinax in ihren Remarks.[3])

Lord Lumbercourt, der Vater der Rodolpha, schliesst sich seinem Freunde würdig an. Seine Tochter Rodolpha vertritt als enttäuschte Heiratskandidatin die Baronin de l'Orme, hat jedoch in ihrem Charakter durchaus keine Ähnlichkeit mit ihr und unterscheidet sich auch dadurch von ihr, dass sie im Grund ihres Herzens sehr damit einverstanden ist, dass Egerton sie nicht heiraten will, weil sie selbst einen anderen, seinen Bruder liebt.

Die Mutter Egertons, Lady Macsycophant, deckt sich in ihrer wohlwollenden Gesinnung für Constantia mit der Marquise d'Olban bei Voltaire, ist jedoch eine viel farblosere Persönlichkeit als die geschwätzige Weltdame Voltaires.

Egerton gleicht dem Grafen d'Olban in seinen Beziehungen zu der schönen Waise. Neu an ihm ist sein Hass gegen Höflingsseelen, die Voltaire natürlich nicht verspotten durfte.

Die grösste Übereinstimmung mit Voltaire zeigt Macklin in der Zeichnung Constantias und ihres Vaters Melville nach Voltaires Nanine und ihrem Vater.[4]) In ihren Rollen finden wir auch textlich sich deckende Stellen.

[1]) B. D., p. III, p. 15.
[2]) Gen., VI, p. 197.
[3]) Remarks von Mrs. Inchbald zu dem „Man of the World" p. 3.
[4]) vgl. Gen., VI, p. 197.

Zum Beispiel möge der verhängnisvolle Brief dienen, den die Tochter dem Vater übersendet:

Voltaire (II, 7):

Ma joie et ma tendresse
Sont sans mesure, ainsi que mon bonheur;
Vous arrivez, quel moment pour mon coeur!
Quoi! je ne puis vous voir et vous entendre!
Entre vos bras je ne puis me jeter!
Je vous conjure au moins de vouloir prendre
Ces deux paquets; daignez les accepter.
Sachez qu'on m'offre un sort digne d'envie
Et dont il est permis de s'éblouir.
Mais il n'est rien que je ne sacrifie
Au seul mortel que mon coeur doit chérir. . .

vgl. bei Macklin (Akt V.):

I have only time to tell you, that. . . . . .
I cannot bless my eyes with the sight of you till the evening. The notes and jewels, which the bearer of this will deliver to you, were presented to me since I saw you, by the son of my benefactor. All which I beg you will convert to your own immediate use, for my heart has no room for any wish, or fortune, but what contributes to your relief and happiness. Oh, how I long to throw myself into your dear, dear arms to sooth your fears, your apprehensions, and your sorrows. I have something to tell you of the utmost moment, but will reserve it till we meet this evening in the dark walk.

Neben den Hauptfiguren verwendet Macklin noch einen Stab von Bediensteten und anderen nebensächlichen Leuten, die bei Voltaire nicht vorhanden sind.

XI. The Island of St. Marguerite.

Oper von John St. John auf Grund von Voltaires Bericht von dem Mann mit der eisernen Maske.

(1789).

Als letztes englisches Bühnenwerk, dessen Entstehung dem Einflusse Voltaires zuzuschreiben ist, ist die Oper *„The Island of St. Marguerite“* von John

St. John[1]) zu nennen. Genest[2]) bezeichnet sie als auf dem Bericht Voltaires von dem Mann mit der eisernen Maske aufgebaut (cf. Siècle de Louis XIV, Chapitre XXV).[3]) Voltaire spricht dort von einem geheimnisvollen Unbekannten, der mit einer eisernen Maske vor dem Gesicht nach der Insel Sainte-Marguerite gebracht worden sei, wo man ihn streng bewacht habe. Später habe man ihn in der Bastille untergebracht, wo er 1703 gestorben sei. Die auf diesen Gegenstand aufgebaute Oper wurde am 13. November 1789 auf dem D. L. Theatre erstmalig aufgeführt.[4]) Wegen ihrer Anspielungen auf die gleichzeitigen politischen Ereignisse in Frankreich (Erstürmung der Bastille) soll sie sich eines grossen Erfolges erfreut haben.[5])

XII. Verzeichnis der nicht aufgeführten englischen Übersetzungen Voltaires.

An der Spitze der Voltaireübersetzungen steht die grosse Ausgabe der Werke Voltaires, die unter der Redaktion Smollets[6]) und Thomas Franklins[7]) in den Jahren 1761—74[8]) in London veranstaltet wurde. Sie führte den Titel: „*Translation of the Works of Monsieur de Voltaire with Notes Historical and Critical*“ und umfasste 38 Bände. Sie enthielt den grössten Teil der Dramen Voltaires in englischer Übertragung: Oedipus, Mariamne, Brutus, Zara, Alzira, Merope, Semiramis, Amelia or the Duke of Foix, The Orphan of China, Olympia, Nanine, Socrates, The Prodigal, The Babler, Pandora, Cataline or Rome Preserved, The Coffee-House und The Prude.[9])

[1]) Das Stück war mir nicht zugänglich. Über John St. John (1746—1793) vgl. D. N. B., L, p. 148.

[2]) Gen., VI, p. 586.

[3]) Voltaire, Oeuvres XXIV, p. 427—28.

[4]) Gen., VI, p. 586.

[5]) vgl. B. D., II, p. 335.

[6]) Tobias George Smollet (1721—71).

[7]) Dr. Thomas Franklin (1721—84).

[8]) Dictionary of Nat. Biogr., Bd. L. III, 178.

[9]) vgl. B. D., III, p. 92, 20; II, 71; III, 431; II, 22; III, 36, 257; II, 24; III, 106, 98, 71, 284, 182; II, 46; III, 126; II, 88, 112; III, 185.

Wer der Übersetzer der einzelnen Stücke war, ist nicht bekannt. Nicht einmal der Anteil, der von den Übersetzungen auf die beiden Herausgeber fällt, steht fest. Mit Sicherheit wird Franklin nur ein Werk zugeschrieben, der 1769 in Covent-Garden aufgeführte Orestes.[1]) Smollets Beteiligung bestand von seinen eignen Beiträgen abgesehen darin, dass er an eine Gruppe von jungen Schriftstellern, die sich um ihn drängten, ganz wahllos die Themen der Übersetzung verteilte. Er wurde dieses Systems wegen dann auch angegriffen. Der Historiker Dr. William Robertson traf ihn eines Tages in einer Londoner Kneipe, wo er eben eine solche Stoffverteilung vornahm und verwunderte sich nicht wenig darüber.[2]) Alexander Carlyle griff Smollet wegen dieser literarischen Fahrlässigkeit öffentlich an.[3])

Schon aus diesem Umstand lässt sich schliessen, dass die Übersetzungen nicht hoch im Werte stehen. Aufgeführt wurde ausser Franklins Orestes keine von ihnen.

Immerhin erschien diese Übersetzung nach Genest (VI, p. 171) in den Jahren 1779—80 in zweiter Auflage.

Neben diesem Sammelwerk verzeichnet B. D. noch eine Reihe unaufgeführter und zum Teil auch ungedruckter Übersetzungen, die teils von bekannter, teils von unbekannter Hand gefertigt sind.

1744 veröffentlichte Dr. John Theobald († 1760) eine Übersetzung der Mérope.[4])

Vor 1750 soll William Somerville eine nie gedruckte Übersetzung der Alzire geschrieben haben, die sich um diese Zeit im Besitze einer gewissen Lady Luxborough befunden haben soll.[5])

1755, im Jahre der französischen Erstaufführung von „*L'Orphelin de la Chine*“ erschien eine Übersetzung „*The Orphan of China*“, nach B. D. *a very hasty and indifferent one.*[6])

[1]) Gen., V, p. 242.
[2]) „
[3]) vgl. D. N. B., LIII, p. 178.
[4]) B. D., III, p. 36.
[5]) B. D., II, p. 22.
[6]) B. D., III, p. 106.

Für 1760 verzeichnet B. D. die Publikation von nicht weniger als vier anonymen Übersetzungen Voltairescher Dramen und zwar eine Übersetzung der „*Sémiramis*“,[1]) der Tragödie „*Rome sauvée*“ unter dem Titel „*Rome Preserv'd*“,[2]) mit dem Bemerken „*A wretched production*“, ferner eine Übertragung des „*Socrate*“ Voltaires[3]) und schliesslich der „*Écossaise*“ betitelt: „*The Coffee-House or the Fair Fugitive*“.[4])

Ausserdem verzeichnet B. D. ohne Jahresangabe eine Übersetzung der „*Sémiramis*“ von George Keate (1729—97), die jedoch wegen der 1776 erscheinenden Übertragung Ayscoughs nicht zur Aufführung gelangte[5]). (vgl. oben Seite 133 Anm. 2)

Keine dieser für die Bühnengeschichte der Voltaireschen Dramen in England nicht in Betracht kommenden Übersetzungen war uns zugänglich.

---

[1]) B. D., III, p. 257.
[2]) B. D., III, p. 221.
[3]) B. D., III, p. 284.
[4]) B. D., II, p. 112.
[5]) B. D., III, p. 257.

Lebenslauf.

Ich, Georg Baumgärtner, bin am 31. Dezember 1886 zu Wesel in Preussen geboren. Meinen ersten Unterricht erhielt ich auf der Elementarschule in Luxemburg, besuchte dann von 1898—1904 die Realschule bei St. Johann in Strassburg, darauf die Oberrealschule am Kaiserplatz daselbst, die ich 1907 mit dem Zeugnis der Reife verliess. Vom Herbst dieses Jahres ab studierte ich an der Kaiser Wilhelms-Universität zu Strassburg neuere Sprachen. — Meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. Dr. Koeppel, bin ich für vielfache Anregungen und Unterstützungen bei meiner Doktorarbeit zu Dank verpflichtet.